ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

ВЫПУСК 4

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

В Ы П У С К

4

ИЗДАТЕЛЬСТВО
МУЗЫКА
Москва 1967

РЕДКОЛЛЕГИЯ:

АДЖЕМОВ К. Х.
БАРЕНБОЙМ Л. А.
ГИНЗБУРГ Л. С.
НИКОЛАЕВ А. А.
(ответственный редактор)
ЭДЕЛЬМАН Г. Я.

ТВОРЧЕСКАЯ ЗАДАЧА ИСПОЛНИТЕЛЯ

А. Островский

> Творчество художника есть отзвук целого оркестра, то есть отзвук души народной. Вопрос только в степени отдаленности от нее или близости к ней.
>
> *(А. Блок)*

Музыка, начав свой путь в недрах жизни, к ней же и возвращается. «Творческий процесс в музыке, как и во всяком другом искусстве, начинается с познания жизни, — пишет Д. Д. Шостакович. — Композитор прислушивается к духу времени, к чувствам своего народа, вживается в его скорби, чаяния, надежды, радости и все это вносит в свои произведения. Успех и величие музыкального творения зависят от того, насколько велика душа композитора, как много от радостей и скорбей своего времени она сумеет в себя вместить... В работах больших композиторов народ получает свой голос»[1].

Так начинается этот удивительный процесс. Он находит свое завершение в восприятии слушателей. Попадая в благодатную почву творческого сопереживания чуткого слушателя, музыкальный образ глубоко проникает в сознание, давая обильные всходы новых идеологических ценностей, активно включающихся в вечный процесс преобразования действительности.

Хорошая, содержательная музыка облагораживает человека, будит потенциально скрытые в нем душевные силы, дает выход лучшим его стремлениям, делает его общительнее. Музыка способна объединять людей. Вызывая новые чувства, пробуждая людей на новые свершения, музыка, вместе с тем, стимулирует новые композиторские поиски и замыслы. Процесс этот вечен.

Звенья «жизнь — композитор — слушатель» не сомкнутся в единный жизненный процесс до тех пор, пока в него не включится исполнитель, творчество которого соединяет композитора со слушателем — народом.

[1] Дм. Шостакович. Знать и любить музыку. Беседа с молодежью. М., 1958, стр. 9 .

Композитор фиксирует созданные им звуко-образы в нотной записи. В стремлении обеспечить произведению длительное и самостоятельное бытие, способность «отстоять себя» при соприкосновении с намерениями исполнителей, автор, используя возможности, таящиеся в системе современной нотации, вместе с окончанием творческого труда завершает зрительную графическую проекцию своих «слуховых видений», и эта запись несет в себе отпечаток личного стиля композитора. Она отражает характер общения композитора с будущими исполнителями его произведений, степень его доверия к ним, его понимания высокого творческого назначения исполнительского искусства.

Ремарки автора могут облегчить исполнителю выявление отдельных сторон в содержании музыки, которые могут ускользнуть от внимания исполнителя при чтении и слушании текста. Однако чрезмерно детализированные указания композитора не всегда идут на пользу: отражая индивидуальные исполнительские намерения автора, они тормозят иной раз творческое проникновение исполнителя в идейно-художественное содержание музыки.

Итак, музыкальное произведение зафиксированное в нотной записи приобрело форму своего «потенциального бытия», стало фактором культуры, объектом познания и источником дальнейшего продвижения музыки по спирали ее жизненной орбиты. Отныне произведение ждет творческой встречи с исполнителем, чтобы воплотиться в реальном звучании.

Эжен Делакруа записал в своем «Дневнике»: «Живописец в большей степени является господином того, что он хочет выразить, нежели поэт или музыкант, отданный на произвол своим истолкователям»[1].

Но художнику следовало бы помнить о неизбежной «интерпретации» также и зрителя, об исторической обусловленности художественных вкусов и об изменчивой эстетической функции любого произведения искусства.

Произведение композитора, в отличие от произведения художника-живописца проходит через горнило, так сказать, двойной интерпретации — исполнителя и слушателя. К тому же временнáя зыбкость музыкальных образов делает их особо чувствительными к воздействию индивидуальности как исполнителя, так и слушателя.

Композитор обычно проявляет заботу о качестве исполнения своих произведений, в особенности первой интерпретации. Во всех случаях, когда он сам может их исполнить, автор пытается установить здесь исходные «традиции».

[1] Э. Делакруа. Дневник. М., 1950, стр. 297.

Эта забота автора вполне естественна. Однако здесь нередко наблюдаются и просчеты: далеко не каждый автор является лучшим истолкователем своих произведений. Композиторы к тому же, сами не всегда одинаково исполняют свои произведения, о чем свидетельствуют слушатели Сен-Санса, Скрябина, Гранадоса и других композиторов. Следует учитывать также и те довольно частые случаи, когда, как замечает П. Казальс, «интерпретация... выше самого произведения»[1]. Часто говорят, что исполнитель — это «посредник». Но для того, чтобы исполнитель мог ограничиться ролью посредника, произведение должно было бы обладать однозначностью и недвижностью содержания, адекватно воспринимаемого как автором, так и исполнителем. Между тем, как уже указывалось выше, художественное произведение воздействует весьма своеобразно по сравнению с замыслом автора. Подлинно художественный характер (образ) «действует по своей собственной инициативе»[2].

Невозможно, на наш взгляд, свести роль интерпретатора, каким должен быть исполнитель, к обязанности простого посредника; его деятельность как художника и артиста слишком для этого субъективна и самодовлеюща!

«Исполнитель, конечно, посредник, — говорил К. Н. Игумнов, — но посредник творящий. Исполнитель прежде всего творец. Это у нас почти игнорируется. Рассуждают так: композитор — это все, он полновластный хозяин, а исполнитель — это своего рода приказчик. Неверно! Исполнитель — не приказчик, не раб, не крепостной... Без него музыка, записанная в нотах, мертва. Исполнитель вызывает ее к жизни...»[3].

Быть может, роль исполнителя и состоит в том, чтобы оживить мертвую нотную запись? Да, и такая формула существует. Произведение в нотной записи уподобляется спящей царевне, только и ждущей прикосновения волшебной палочки принца для того, чтобы начать или продолжить свое предопределенное существование. Задача исполнителя, по этой формуле, состоит в том, чтобы «снова оживить окаменелые знаки и привести их в движение»[4].

«Воскрешение» (оживление) выглядит более респектабельно, нежели «посредничество». Однако и такое занятие для исполнителя нельзя признать достойным его высокого призвания интерпретатора, истолкователя, сотворца. Здесь сказывается готовность пожертвовать существом ради краси-

[1] Х. М. Корредор. Беседы с Пабло Казальсом. Вступительная статья и комментарии Л. С. Гинзбурга. Л., 1960, стр. 257.
[2] Гегель. Лекции по эстетике. Собр. соч., т. XII. М., 1938, стр. 245.
[3] Я. Мильштейн. К. Н. Игумнов о мастерстве исполнителя. «Советская музыка», 1959, № 1, стр. 116—117.
[4] Ф. Бузони. Von der Einheit der Musik... (перев. Л. Баренбойма, рукопись).

вой формулы. В восторженном отзыве Э. Грига об исполнительском искусстве П. Казальса («этот человек не интерпретирует... он воскрешает!») [1] проявляется недооценка подлинной роли исполнителя, и «интерпретации» предпочитается «воскрешение». Но сам Казальс был иного мнения, он не хочет снижать роль исполнителя до красивой, но весьма поверхностной манипуляции воскрешателя, пассивно принимающего то, что зафиксировано в нотной записи: «каждый артист, — говорил он, — должен найти свою индивидуальную манеру проникновения в состояние духа композитора»[2].

Музыкальное произведение, как и всякое произведение искусства, способно изменяться и обогащаться вместе с меняющимся восприятием, вместе с развитием художественных вкусов исполнителей и слушателей, на которые оно в свою очередь само оказывает влияние. Не в этом ли смысле следует понимать слова А. Блока: «...произведение искусства есть существо движущееся, а не покоящийся труп» [3].

По другой формуле, роль исполнителя заключается в том, что он как гид-проводник освещает своим мастерством то, что для слушателя является смутным, разъясняет непонятное, снимает пыль времен, накладываемую нашей памятью на гаснущие представления о когда-то прослушанном произведении. «То, что художник выражает полно, — пишет один из исследователей, — любитель музыки чувствует только смутно, и он нуждается в том, чтобы артист сделал для него смутные чувствования членораздельными»[4]. Задача, следовательно, заключается в том, чтобы сделать яркими подернутые дымкой контуры музыкальных образов.

В аспекте, близком к «осветительной» формуле, коснулась интересующего нас вопроса оригинальная мысль известного советского музыканта М. Ф. Гнесина, хотя он и не ставил перед собой специальной цели анализа исполнительского процесса. Поставив вопрос: «Движутся ли музыкальные формы?» М. Гнесин пишет: «Произведение — не рельсы,.. по которым катится «поезд исполнительского творчества»... На самом же деле произведение... «местность, по которой катится поезд и везет с собой нас, слушателей, и которая существует и помимо поезда, и помимо нас. Нам из поезда нередко кажется, что движется местность, по которой мы проезжаем... Движе-

[1] Л. Гинзбург. Пабло Казальс. М., 1958, стр. 76.
[2] Там же, стр. 78.
[3] А. Блок. Дневник 1911—1913. Л., 1928, стр. 144. Андре Моруа свидетельствует мнение Дюма младшего: «Драматург понимает, что жизнь пьесы зависит не только от нее самой, но и от прочтения, и ему приятно, что после его смерти его произведения будут меняться, а значит—жить». (А. Моруа. Три Дюма. М., 1962, стр. 484).
[4] Max Schoen. The basis of Musik-Mindedness. «The Musical quarterly», York, 1935, № 3.

ние производит исполнитель, снимающий завесу с музыкального произведения и словно фонарем освещающий по своему разумению и вкусу каждую часть и все в целом; движется слушатель навстречу произведению, направляя свои музыкальные глаза на каждую открывающуюся часть. И обоим им может при этом казаться, что движется произведение, между тем как движение исходит от них самих»[1] (разрядка моя. — *А. О.*).

Каждая из этих формул — посредничество, оживление, освещение — несомненно характеризует какую-то сторону исполнительской задачи, но не охватывает ее во всей многогранности и сложности, в ее творческой сущности. Все эти вторичные цели — воскрешать «окаменелую нотную запись», освещать смутные образы, переводить непонятное и т. п. — зависят от решения основной задачи, определяющей жизненную необходимость для музыкального искусства в исполнителе-интерпретаторе.

Дело в том, что явления действительности, отраженные и преобразованные композиторским творчеством в музыкальные образы, сталкиваются и смыкаются в исполнительском акте с душевным строем и индивидуальностью артиста. В итоге образуется новый художественный результат, новое качество самой объективной сущности музыкального произведения.

Музыкальное произведение — и вообще произведение искусства — живет и развивается как фактор действительности. Это развитие происходит преимущественно через исполнение, и каждое творческое исполнение знаменует этап в жизни музыкального произведения.

Музыкальное произведение, сохраняя свой художественный образ, свое содержание, свою сущность, свою объективную логику и постоянство своей формы, — свою «константность», может и должно меняться в частностях, в особенностях, в деталях. Эти изменения вполне допустимые в пределах, устанавливаемых зонной природой нашего звуковысотного, темпового и динамического тембрового слуха[2], в целом характеризуют неповторимый исполнительский вариант, свойственный артистической индивидуальности исполнителя на каждом этапе его развития.

«Произведение является классическим, если оно всегда актуально, — говорит П. Казальс. — Оно образует совершенную противоположность окаменелости, так как благодаря

[1] М. Ф. Гнесин. О природе музыкального искусства и о русской музыке. «Музыкальный современник», 1915, кн. III, стр. 20.

[2] См. работы. Н. А. Гарбузов. Зонная природа звуковысотного слуха. М., 1948; его же. Зонная природа темпа и ритма. М., 1950; его же. Зонная природа динамического слуха. М., 1955.

своему непреходящему величию и богатству содержания оно постоянно говорит нам и трогает нас, людей нашего времени, и мы откликаемся на него своими чувствами и своим представлением о красоте»[1].

Творчество выдающегося исполнителя стремится прежде всего наиболее полно выразить объективное содержание музыки, проникнуть в сущность музыкального произведения и раскрыть ее. Но проникнуть в сущность произведения дано лишь сильной артистической индивидуальности: «Великая тайна великих исполнителей в том, что они исполняемое силою своего таланта освещают изнутри, просветляют, влагают туда целый новый мир ощущений из своей собственной души, оставаясь, между тем, в высшей степени объективными, и даже чем сильнее эта объективность, тем больше и новизны является каждый раз в осуществлении данной роли, данной музыки. Роль — хотя бы из шекспировой пьесы, музыка — хотя бы самого Бетховена, в отношении к гениальному исполнению, только эскиз, очерк; краски, полная жизнь произведения рождаются только под обаятельною властью исполнителя»[2].

Нам неизвестно чье-либо более всеобъемлющее определение роли исполнителя, более глубокое проникновение в диалектику исполнительской задачи, чем это высказывание А. Н. Серова. Здесь твердо отстаивается объективность исполнения и одновременно, в полной мере воздается дань значению «власти исполнителя»!

Каждое исполнение произведения является (вернее должно являться) уникальным творческим актом. Исполнение может повышать эстетическую ценность произведения, углублять его содержание, обогащать его; исполнение может обеднить и исказить существенные стороны содержания музыкального произведения.

Так же как в человеческой речи одни и те же слова могут произноситься по-разному, так и в музыкальной речи одни и те же нотные знаки могут интонироваться (интерпретироваться) различно.

Это верно не только по отношению к исполнению произведения разными артистами: в аспекте творческого пути одного и того же артиста каждое исполнение не только может, но и действительно является иным. Положение существенно не меняется при слиянии автора и исполнителя в одном лице, то есть при авторском исполнении; авторское исполнение также

[1] Цит. в книге: Л. Гинзбург. Пабло Казальс. М., 1958, стр. 109.
[2] А. Н. Серов. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. Избранные статьи, т. I. М.—Л., 1950, стр. 132.

бывает изменчиво[1]. Авторское исполнение, если оно творческое, знаменует прогрессивный шаг в жизни произведения. Но авторское исполнение далеко не всегда адекватно замыслу, осуществленному им в его произведении. Оно может быть и «шагом назад»... Современная техника механической записи позволила бы автору зафиксировать свой личный, авторский вариант исполнения произведения и канонизировать его как единственно образцовый. Но композиторы осознают что такое застывшее исполнение, выполняя свою охранительную функцию, пошло бы только во вред жизненности музыки!

Подлинный артист с каждым новым исполнением подмечает в произведении ранее незамеченные им объективные стороны содержания и обнаруживает в себе новые возможности для их действенного воплощения. «То что сегодня удовлетворяет, — говорит Д. Ойстрах, — может не удовлетворить завтра. Если ты не внесешь в давно выученное произведение нечто новое, углубляющее его трактовку, то рискуешь ничем не возместить свежесть и непосредственность первого исполнения»[2].

Казалось бы, чем «нейтральнее» и безличнее творческая натура исполнителя, чем более послушно им выполняются авторские обозначения, тем выгоднее для автора, тем полнее осуществляется «власть его» над своим произведением. Но это не так: в сером и бледном исполнении произведение всего менее способно раскрыть свое объективное содержание...

Глубоко вникнуть в образный мир автора и одновременно дать содержанию произведения ярко индивидуальное истолкование, найти меру субъективному вмешательству и избежать трафарета в исполнении, — вот в чем состоят трудности творческого исполнительского процесса.

Объектом воспроизведения в музыке являются обусловленные жизненными впечатлениями переживания композитора. Они требуют сопереживания, которое не может совпадать у разных исполнителей, а также у одного и того же артиста при разном исполнении им одного и того же произведения. Но как избежать произвола, субъективизма в момент передачи этого сопереживания? С другой стороны, как преодолеть повторение, штамп, въевшийся в сознание исполнителей и слушателей «стереотип» исполнения данного произведения?

[1] Профессор Ленинградской консерватории Александр Вячеславович Оссовский вспоминал о пианистке С. С. Полоцкой-Ямцовой, однажды подробно описавшей исполнение Скрябиным одного из своих сочинений. В следующий раз Скрябин, к изумлению своей поклонницы, играл то же сочинение совсем иначе... «Не понимаю, как же теперь играть Скрябина» — воскликнула озадаченная пианистка.

[2] Цит. в книге: Л. Гинзбург. О работе над музыкальным произведением. Методический очерк. Издание второе, М., 1960, стр. 99—100.

Совсем малым, чем-то ничтожно малым и незаметным может отличаться данное исполнение от другого, но эта «малость» способна преобразить весь облик произведения, по-новому расставить акценты, распределить кульминации, по-иному раскрыть идею пьесы, по-иному стимулировать встречную активность слушателей. Одни и те же нотные графические знаки в одном исполнении только озвучены как холодный бесстрастный документ, в другом — живут полнокровной жизнью, будят мысль и воспламеняют чувство!

Мысль музыканта по-разному пытается сформулировать или хотя бы осознать внутреннюю антитезу исполнительской задачи, уловить те тонкие и взаимопроникающие нюансы субъективного и объективного, которые подскажут художнику, как избежать тихой гавани «объективистского нейтралитета», с одной стороны и бездонной пропасти субъективистского произвола — с другой.

«Идеальное исполнение, — писал ученик В. Сафонова М. Курбатов, — это серьезно продуманная и глубоко прочувствованная мысль композитора, усвоенная до того, что сделалась личным достоянием исполнителя...»; последний должен «...передавать художественные намерения композитора слушателям, как свои собственные...» [1]. Это действительно заманчиво: сделать мысль и переживания композитора своими собственными! Какая искренность исполнения последует за этим полным слиянием! Но не ограничивает ли это требование круг доступных артисту авторов и произведений? Ведь речь идет не о перевоплощении, а именно о слиянии, о том чтобы сделать переживание композитора своим личным, подчинить ему свой душевный строй...

С. Танеев, у которого Чайковский отмечал умение «до тонкости проникнуть в мельчайшие подробности авторских намерений и передать их именно так, в том духе и при тех условиях, какие мечтались автору» [2], писал К. Игумнову: «Я вовсе не требую, чтобы виртуоз непременно рабски следовал каждому оттенку, указанному автором. Напротив того, он может проявлять полную самостоятельность в деталях, да и сам автор вероятно не пожелал бы такого отношения к своему сочинению. Но свобода эта должна быть в определенных границах, и исполнителю нужно прежде всего доискаться истинных намерений автора и затем выполнить их наилучшим доступным для него образом и ни в каком случае не идти наперекор этим намерениям» [3].

[1] М. Курбатов. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано, М., 1899, стр. 13 и 17.

[2] П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. М., 1953, стр. 292.

[3] Из архива К. Н. Игумнова. С. И. Танеев — К. Н. Игумнову. «Советская музыка», 1946, № 1, стр. 89.

Это важнейшее требование — «не идти наперекор» намерениям автора — для многих исполнителей остается, к сожалению, трудно выполнимым, ввиду необходимости проникнуть в эти намерения, что доступно лишь выдающимся артистам. Это не мешает, однако, иным даже посредственным исполнителям утверждать, что они монопольно обладают тайной авторских намерений. Известно, что оспорить их в этом утверждении весьма нелегко.

«Каждая эпоха подсказывает художнику свой стиль исполнения... Знание стилевых особенностей никогда не связывает исполнителя, а, напротив, окрыляет его... Стиль — это лицо автора, его индивидуальный, ни на кого не похожий лик. Искажая стиль исполнитель тем самым искажает лицо автора. И это наиболее тяжкий грех из всех возможных грехов»[1]. К. Игумнов, которому принадлежат эти слова, как нам кажется, находит тот фундамент, на котором исполнитель должен основывать свои поиски объективных критериев при передаче «авторского замысла». Стиль поддается глубокому и всестороннему изучению. Познание многогранных особенностей стиля композитора, стилевая чуткость, открывает широкие просторы для творчески индивидуального истолкования данного произведения композитора, для яркого и смелого проявления тех черт исполнительского стиля артиста, который образует его собственный «исполнительский стиль». «Стиль — это индивидуальный почерк артиста. Чем самобытнее этот почерк, тем большее впечатление оставляет исполнитель... Самобытность заключается в том, чтобы избежать банальности, трафарета, чтобы, не впадая в манерность и оригинальничание, найти свой тон, свой взгляд на вещи»[2].

Касаясь тех же вопросов, П. Казальс говорит, что «знание особенностей культуры обогащает артиста и делает его более способным понять и передать художественные оттенки произведения». Однако тут же он спешит оградить исполнителя от покушений на его суверенное право самостоятельно, индивидуально раскрывать содержание музыки: «но истинный артист должен прежде всего полагаться на свое музыкальное чувство, чтобы изучить произведение и узнать, что оно говорит ему лично». И еще: «Как можно отказываться и уклоняться от субъективности исполнителя, которая отражает в его интерпретации чувства, вызываемые в нем произведениями этого мастера?»[3]

И. Гофман призывал стремиться «найти особенность каждой отдельной пьесы, прежде чем определить индивидуаль-

[1] Я. Мильштейн. К. Н. Игумнов о мастерстве исполнителя, «Советская музыка», 1959, № 1, стр. 120.
[2] Там же, стр. 121.
[3] Л. Гинзбург. Пабло Казальс, стр. 77.

ность композитора вообще»[1]. Эту мысль Гофмана можно было бы уточнить: «не следует ограничиваться усвоением стиля композитора, необходимо отыскать особенности данной пьесы...»[2]. Исполнителю, разумеется, следует вникать в особенности пьесы на основе глубокого изучения стиля; вне этого изучения произвол в интерпретации неизбежен.

Чем выше культура исполнителя, уровень его восприятия, чем глубже познается им объективное содержание произведения, тем ярче и неповторимее проявится его артистическая индивидуальность. «Речь идет отнюдь не о праве исполнителя подменять объективную сущность произведения своими домыслами и переживаниями, а о субъективном преломлении исполнителем и слушателем объективного содержания музыкального произведения, как о явлении неизбежном и исторически закономерном»[3]. Именно глубина познания объективного в произведении устанавливает меру и границы субъективному «вмешательству» исполнителя в произведение. Величие артиста сказывается «не в подмене объективной сущности произведения» измышлениями своей «свободной» фантазии, а в своеобразии и глубине проникновения в объективное содержание произведения, в ясности и яркости воплощения.

Бесспорно: проявление индивидуальности чревато субъективизмом, но в этом случае есть надежда, что жизнь внесет свои коррективы. Отсутствие же индивидуальности, «нейтрализация» исполнительского процесса ничем не может быть компенсировано, оно просто находится вне жизненного, творческого кругооборота музыки.

Большие исполнители знают, что развитие исполнительского искусства является производным от композиторского творчества. «Творчество композиторов, — пишет Э. Гилельс, — во многом определяет пути развития исполнительского искусства. Достаточно вспомнить хотя бы имена Бетховена, Шопена, Шумана, Листа, Чайковского, Балакирева, Рахманинова, Скрябина, Прокофьева — композиторов, сыгравших важную роль в развитии мирового пианистического искусства, в становлении стиля и техники фортепианной игры»[4].

[1] И. Гофман. Фортепианная игра. М., 1929, стр. 47.

[2] Интересно высказывание Гете о стиле: «Простое изображение покоится на спокойном бытии и благоприятной обстановке, манера схватывает явление своей легкой, одаренной природой, стиль же покоится на глубочайших твердынях познания, на сущности вещей...» (В. Гете. Статьи и мысли. М., 1936, стр. 14.)

[3] С. Савшинский. Леонид Николаев. М., 1950, стр. 112.

[4] Эмиль Гилельс. Заметки об исполнительстве. «Советская музыка», 1952, № 11, стр. 21.

С другой стороны, большие композиторы всегда смотрели на исполнительство, как на искусство высокое и творческое, способное качественно обогащать музыкальное произведение, обнаруживать в нем все новые, нередко *новые для автора*, — грани объективного художественного содержания. Отношение к исполнителю как к соавтору, другу и соратнику, высокое доверие к нему характерно в частности и для русских композиторов-классиков. «Конечно, вы тем самым *сочинили* Морскую Царевну, что создали в пении и на сцене ее образ, который так за Вами навсегда и останется в моем воображении»[1], — писал Римский-Корсаков. Н. И. Забелле-Врубель, чей творческий облик неразрывно слит в истории русского оперного искусства с образами Снегурочки, Царевны-Лебедь, Волховы, Марфы.

Такое же отношение к артисту как к «соавтору» (Белинский) можно наблюдать у Глинки (к Петрову, Воробьевой, Бартеневой), у Чайковского (к Лавровской, Павловской, Фигнеру, Н. Рубинштейну).

Композиторы не потому, конечно, вверяют исполнение своих произведений выдающемуся артисту-современнику, что стремятся закрепить свою авторскую интерпретацию: в процессе исполнительского воплощения образа артистом-художником происходит «скрещивание» музыки с эстетическими требованиями слушателей — *музыкальное произведение проходит свою жизненную проверку*.

Недооценка исполнителем важного значения его искусства для «действенного существования» музыки приводит к снижению самой творческой задачи. Несамостоятельность творческих позиций, подражательство, слабость образного мышления и творческой фантазии, увлечение самодовлеющим техницизмом — вот типичные последствия такой недооценки. Все эти черты «бескрылого исполнительства» свидетельствуют об оторванности исполнителя от жизни, от того общего источника, что равно питает творчество композитора и исполнителя. «В каждом значительном произведении находится что-то такое, что связывает исполнителя с реальной жизнью. Я не могу представить себе музыки ради музыки, без человеческих переживаний», — говорил К. Игумнов[2].

Художник воспринимает мир, действительность по-своему, *преображенным*. Именно потому, что мышление художника *образно*, он способен проникать глубоко в явления

[1] Н. А. *Римский-Корсаков*. Письмо к Н. И. Забелле-Врубель от 25 ноября 1898 г.; сб. «Музыкальное наследство. Римский-Корсаков», т. I. М., 1953, стр. 333.

[2] Цит. в статье А. В. *Вицинского* «Психологический анализ процесса работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением». Известия АПН РСФСР, вып. 25, М., 1950, стр. 173.

и процессы действительности, видеть в них больше, чем может видеть нехудожник. «Творческий процесс преобразования действительности начинается в самом восприятии художника: уже в его восприятии действительность выступает преображенной»[1]. Отсутствие или слабость образного мышления исполнителя, по существу отдаляет его от непосредственного объекта музыки — от подлинно человеческих переживаний.

Холодный объективизм, стилистический пуризм, слепое копирование «известных образцов» — все это выхолащивает содержание исполнительского процесса и представляет собой не меньшее зло, чем субъективизм и индивидуалистический произвол. «Посредник» — эта характеристика, к сожалению, еще соответствует исполнительской манере некоторых наших исполнителей, в особенности из числа молодых артистов, рано вознесенных на вершину общественного признания чутким, но порой чрезмерно снисходительным советским слушателем. Вступая в профессиональную жизнь без подготовки к самостоятельному творчеству, иные молодые исполнители обречены на отраженное творчество, на копирование стандартных «эталонов», на подражание апробированным «образцам». Такому исполнителю невдомек, что какой бы ограниченной ни была его собственная индивидуальность, она для слушателя (и для музыканта-профессионала) все же представляет больший интерес, чем нудная бледная копия «образца», которому артист тщится подражать.

Учиться у большого мастера, претворять его творческие заветы через призму своей творческой индивидуальности — это одно; слепо и механически копировать его приемы, эффекты и «стереотип» исполнительского замысла — это совсем иное! Но ведь для того, чтобы ощутить водораздел, разграничивающий два качественно отличных аспекта усвоения исполнительских традиций, — для этого надо обладать известным уровнем развития творческого воображения. В этом сложность задачи.

Рассмотрение интересующей нас проблемы не может миновать вопроса о взаимоотношении артиста и слушателя. Эти отношения основаны на своеобразной взаимности.

«Предмет искусства... создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой»[2], писал К. Маркс. Естественна и понятна заинтересованность слушателя в исполнителе, несущем ему своим творчеством эстетические радости.

[1] С. Л. Рубинштейн. Основы общей психологии. М., 1940, стр. 486.

[2] К. Маркс. Введение к «К критике политической экономии». К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1. «Искусство», М., 1957, стр. 5.

Но в чем состоит смысл заинтересованности исполнителя в слушателе? Артист может прекрасно понимать, что его искусство немыслимо и ненужно без широкой аудитории; он может переживать большие творческие радости от удачи своего выступления. Но в то же время исполнитель не всегда осознает ту подлинно творческую помощь, которую он может в соответствующих условиях получить от аудитории. К. Станиславский писал о контакте истинного артиста со своими слушателями: «Ощущение отклика тысячи человеческих душ, идущее от переполненного зрительного зала, приносит нам высшую радость, какая только доступна человеку»[1].

В этом высказывании отражена одна сторона взаимоотношений между артистом и слушателем. Но здесь еще не схвачены контуры того сотворчества, которое объединяет исполнителя и слушателя в едином процессе познания музыкального произведения как фактора культуры. Восприятие передового слушателя включается в исполнительский акт, незримо, но весомо воздействуя на творчество артиста. Подлинный артист на всех этапах своего творчества ориентируется на умного, культурного, тонко чувствующего слушателя, типичного для современной передовой аудитории, которую он же (артист) призван воспитывать.

Удачно выразил творческую взаимосвязь исполнителя со слушателем А. Доливо: «Если песня исполняется публично, то между поющим и слушателем может возникнуть некая творческая связь, какая-то невидимая, но угадываемая нить, по которой исполнитель получает сигнал о степени восприятия песни своей аудиторией... Эта связь может и не быть отмечена аплодисментами, которые не являются еще безусловным доказательством установившейся связи..; но если подлинная связь исполнителя с аудиторией действительно возникла, она сама по себе уже награда. Она не только сигнал удачи, но для певца в ней и помощь: песня, спетая им, достигнув сознания слушателя, током какой-то новой энергии возвращается снова к певцу, обогащая и углубляя его творческие силы»[2]. (разрядка моя — А. О.).

Взаимоотношения артиста и слушателя состоят именно в том, что артист, воздействуя на слушателя своим искусством, воспитывая вкусы слушателя, повышая уровень эстетического восприятия, создает активную, культурную аудиторию.

Понимание исполнительской деятельности, как творческого процесса, в котором артист, неся слушателю высшие вос-

[1] К. С. Станиславский. Работа актера над собой. М.—Л., ч. I, 1948, стр. 431.

[2] А. Доливо. Певец и песня. М.—Л., 1948, стр. 210.

торги души своей, воздействуя на него через искусство, сам черпает из народного источника творческие радости, новые эмоциональные богатства и новые стимулы для творчества, — такое понимание глубоко присуще подлинному художнику, чувствующему свою кровную связь с народом.

Какие особенности творческого облика исполнителя определяют ценность, значительность, действенность его артистической деятельности?

Прежде всего конечно талантливость, одаренность артиста. Здесь предполагаются как специальные способности, технические в том числе, так и более общие. Музыкальные способности в артистической одаренности не пребывают где-то изолированно от общей одаренности натуры. Как тесно связаны музыкально-исполнительские намерения и замыслы артиста с его волевыми качествами, как много в «исполнительском темпераменте» артиста зависит от его темперамента вообще, как явственно просвечивают в «артистическом поведении» исполнителя черты его жизненного поведения![1].

Подлинное творческое обаяние одаренного исполнителя усугубляется только в том случае, если характерные черты его личности гармонично сливаются с его артистическим обликом. Невозможно отделить артистический облик В. Качалова от пронизывавшей каждый его жест подлинной интеллигентности и одержимости мыслью! Сравнительно недавно слушавшие и смотревшие Вана Клиберна, трепетно ощущали могучее воздействие обаятельной личности артиста, неотрывной от солнечности и жизненности его неотразимого искусства.

Выступление — результат напряженного творческого труда артиста — является для него актом, стимулирующим его дальнейший творческий рост. Различные свойства натуры исполнителя, воля, интеллект, глубина эмоций, творческая фантазия, — все это в той или иной мере проявляется во время публичного выступления.

«Сценическое самочувствие» (Станиславский) представляет собой единство интеллектуальной и эмоциональной сферы артиста, устремленное на лучшее выполнение творческой задачи. В этом единстве важным началом является интеллект — «бдительное око», следящее за тем, чтобы содержательная эмоция не подменялась аффектированным возбуждением, чтобы вместо жизни образа на сцене или эстраде не проявился бы грубый натурализм. Из этого следует, что сце-

[1] Встречающиеся исключения не меняют существа вопроса. К тому же нередко темперамент и воля ошибочно определяются лишь по внешним проявлениям личности.

ническое, творческое волнение артиста никогда не должно выходить за свои эстетические пределы и переходить в сферу обыденного «переживания».

Некоторые исполнители, полностью отдаваясь экзальтированному эмоциональному порыву, забывают, что слушателя интересуют не эмоциональные переживания исполнителя сами по себе, а своеобразие переживания им содержания музыкального произведения. «Среди потопа, бури и, так сказать, водоворота твоей страсти должен ты сохранить умеренность, которая смягчит их резкость», — говорит Гамлет обращаясь к актерам. «О, мне всегда ужасно досадно, если какой-нибудь дюжий длинноволосый молодец разрывает страсть в клочки... Такого актера я в состоянии бы высечь за его крик и натяжку...»

Б. Асафьев, так характеризует гениального русского певца-актера И. В. Ершова: «Его мастерство в ряде сцен Гришки Кутерьмы совершенно ошеломляло сочетанием эмоциональной стихийности с разумнейшей технической виртуозностью и величайшим самообладанием»[1]. Станиславский приводит удивительные слова Сальвини: «Актер живет, он плачет и смеется на сцене, но, плача и смеясь, он наблюдает свой смех и свои слезы. И в этой двойственной жизни, в этом равновесии между жизнью и игрой и состоит искусство»[2]. Это перекликается с афоризмом Казальса: «Я играю, я слушаю, я сужу!..» «Сценический талант и обладает таким особым даром, — писал Ю. М. Юрьев,—который дает ему возможность в одно и то же время, так сказать, и чувствовать и не чувствовать; и отдаваться всему пылу вдохновения и спокойно рассуждать. Людей, одаренных таким внутренним складом, мы и называем талантом»[3].

Творческая деятельность исполнителя включает в себя процесс познания мира художественных образов. Но то, что артисту необходимо постоянно трудиться над совершенствованием своего мастерства, над расширением интеллектуального кругозора, без которого невозможно преодолеть ограниченность эмоционального диапазона и творческой фантазии — это далеко еще не стало аксиомой. Далеко не все музыканты-исполнители понимают, что «творческое дыхание певца-художника носит на себе отпечаток его кругозора»[4].

На характер художественного мышления исполнителя не могут не оказывать влияния технические условия его творческой деятельности. Оторванная от художественного содержа-

[1] Б. Асафьев. Статья о Ершове для Музыкального словаря. М., 1946 (рукопись).
[2] К. С. Станиславский. Работа актера над собой, стр. 443.
[3] Ю. М. Юрьев. Записки, т. 2 (1893—1917), М.—Л., 1945, стр. 128—129.
[4] А. Доливо. Певец и песня, стр. 134—135.

ния и образного выражения «самодовлеющая техника» есть бессмыслица. Нельзя, однако, отрицать значения техники и «выразительных движений» музыканта не только для непосредственно творческой функции, но для его мироощущения в целом, для его мысли, для его переживаний. Кто не наблюдал прищуренного взора художника-живописца, проникающего вглубь цветопластических форм предметного мира гораздо дальше, чем глаз неспециалиста. Кто не наблюдал, как пианист постукивает и перебирает пальцами по колену или по столу, как бы по видимой ему одному клавиатуре, как скрипач шевелит пальцами левой руки? Эти движения возникают у них не только при восприятии музыки, но и вообще в моменты внутренне-сосредоточенного переживания: будучи даже и внемузыкальными, они у артиста нередко проецируются в родной ему сфере «выразительных движений» его искусства, через и при помощи которых он — исполнитель лучше воспринимает явления действительности и лучше передает свои мысли и переживания.

В самом исполнительском акте, техника, «выразительные движения», не только реализуют творческие намерения артиста, не только озвучизают внутренние его представления: техника в свою очередь, сама в меру своего качества и уровня влияет на творческую мысль артиста.

Надо полагать, что понимание нами техники не в узком смысле, не в смысле физических движений только, ясно из контекста всего предыдущего изложения. «Выразительное движение, в котором внутреннее содержание раскрывается во вне, это не внешний лишь спутник или сопровождение, а компонент эмоций»,[1] — утверждают психологи. Не только эмоции, но и мысли, добавим мы.

Принято считать, что одним из важных признаков совершенного мастерства исполнителя является неприметность его техники, виртуозности и что чем менее слушатель обращает внимание на технику, тем лучше для художественного впечатления и, следовательно, тем выше искусство артиста. Да, конечно, мы целиком согласны с той мыслью, что «художник должен... не выставлять тех средств»[2], которыми он воздействует на аудиторию, но мы не согласны с тем, что слушатель должен «не замечать техники», более того, мы убеждены в том, что глубокое эстетическое переживание музыки включает также и впечатление от мастерства, в том числе и от техники исполнителя.

Плохо, когда, к примеру, иной дирижер «паясничает», размахивает руками, изгибается в потугах «изобразить страсти», демонстрируя тем самым свое представление о технике, как

[1] С. Л. Рубинштейн. Основы общей психологии. М., 1940, стр. 409.
[2] Из речей Д. Рейнольдса. См.: «Мастера искусства об искусстве», М.—Л., 1936, т. 2, стр. 110.

о внешнем «аппарате». Но кто может утверждать, что остается безразличным к личности дирижера, к его «позе», к тем, подчас скупым, движениям его рук, передающим его артистические намерения; кто скажет, что в моменты могучего кульминационного напряжения оркестра — мощные, стимулированные глубоким переживанием содержания музыки, движения рук и корпуса дирижера не играют важной роли, не включены в процесс восприятия слушателем музыки? Музыканты среднего и старшего поколения помнят великолепный коллектив «Персимфанса», выступлениям которого все же не хватало талантливого дирижера с его неповторимым обликом, с его индивидуальностью, лишь ему присущим обаянием.

П. И. Чайковский, отдавая должное величию артиста, говорил: «Я Рубинштейна не только слышал, но и видел...»[1] Полноценное восприятие музыки наряду и в тесном сплаве со слышанием слуховых образов музыкального произведения, схватывает и впитывает зрительные впечатления от неповторимого облика артиста, от характерных для него «выразительных движений», так же как и тот «магнетический ток», «который естественно образуется между артистом и симпатизирующей ему аудиторией»[2]. Ведь это факт, что в наш век широкого распространения радио, механической записи музыки, телевидения, интерес слушателей к посещению концертных залов, к непосредственному «живому» общению с артистом парадоксально возрастает...

В искусстве сущность является отображением жизни, действительности, основным и ведущим моментом является творчество, но важна также и искусность! Она не только вспомогательный момент для искусства, но и его компонент. Эта искусность, виртуозность, не должна составлять цели, смысла исполнительского действия, как это случается в плохом исполнении или в плохом, в пошлом смысле «дилетантском» восприятии... Но она (искусность) не может не быть замеченной культурным слушателем в ее подлинном, подчиненном образному содержанию значении и она в особенности не может пройти мимо профессионального восприятия музыканта: он то заметит! — ему хорошо известно «чего она стоит» артисту... Техника в этих случаях не только будет «замечена», не только углубит художественное наслаждение произведением, как внутренний момент творческого раскрытия образа, но и будет оценена как таковая,

[1] Из доклада члена-корреспондента АН СССР А. В. Оссовского в Ленинградской консерватории 2 декабря 1946 г. на заседании Ученого совета, посвященном 117-й годовщине со дня рождения А. Г. Рубинштейна.

[2] А. Н. Серов. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. «Избранные статьи». М.—Л., 1950, стр. 135.

войдя в процесс восприятия, как проявление искусности артиста в собственном значении этого понятия.

Подведем некоторые итоги.

Исполнительская деятельность музыканта есть творчески-познавательный процесс, одной стороной направленный на познание объективного содержания музыкального произведения, а другой стороной — целеустремленно воздействующий на слушателя. Обе эти стороны находятся в единстве, характеризующем исполнительский процесс как в подготовительной стадии (познание исполнителем произведения «для себя»), так и в самом творческом акте — в момент выступления.

Познание всякого художественного, в частности, музыкального произведения, как и любого явления действительности, бесконечно; оно ограничено на данном этапе исторически и индивидуально. Исполнитель познает объективное содержание музыкального произведения на уровне и в меру своего идейно-художественного кругозора, своих знаний, эмоциональных «рессурсов», творческого воображения, музыкальных способностей и специальной техники — то есть в меру своей одаренности и своих знаний.

Проникая своим творческим интеллектом вглубь идейно-образного содержания, артист в данном единичном музыкальном произведении обнаруживает его особенное (особенности музыкального языка автора) и его общее (особенности стиля эпохи, национальные особенности музыки). Через особенное и общее (в целом через стиль) артист познает всю «полноту конкретного», то есть образный строй данного единичного музыкального произведения, как единства частного, особенного и общего.

«Значение общего противоречиво: оно мертво, оно нечисто, неполно, etc., etc., но оно только и есть ступень к познанию конкретного, ибо мы никогда не познаем конкретного полностью. Бесконечная сумма общих понятий, законов etc. дает конкретное в его полноте»[1].

В исполнительском акте артист стремится выразить свое, лишь ему присущее, творческое переживание этого единства, осуществляя ту гармонию целого и его частей, которая знаменует жизнь музыкального произведения и творческое воплощение ее артистом.

Таким образом, содержанием творчески-исполнительского акта является единство объекта (музыкальное произведение) и субъекта (исполнитель). Это единство, вместе с тем, есть объект, по отношению к которому субъектом теперь является

[1] В. И. Ленин. Философские тетради. Партиздат, 1936, стр. 285.

слушатель. Для слушателя произведение и творческая индивидуальность артиста сливаются в новый единый объект познания и творческого восприятия.

Но прежде, чем стать интерпретатором, исполнитель — сам есть слушатель, вернее, он всегда непременно *и* слушатель. Творческий процесс начинается в самом восприятии исполнителя-художника.

Исполнительское творчество, субъектом которого является артист, — важный этап в той сложной творческой деятельности человека, которая именуется музыкальным искусством. Последним этапом в ней, заключающим музыкально-творческий процесс и одновременно открывающим новый, более высокий круг творческого движения музыки, является восприятие музыки слушателем.

БРАТЬЯ КОНТСКИЕ И ПОЛЕМИКА О МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ СТИЛЯХ

Т. Грум-Гржимайло

Время быстро меняет эстетические критерии, меняет восприятие искусства. Смена музыкально-исполнительских стилей — быстрее смены человеческих поколений. Эти сдвиги в творчестве и восприятии теперь точно фиксирует звукозапись, революционизировавшая музыкальную современность и давшая испонительству, наконец, шансы на «бессмертие»...

Но давно ли это произошло? Мы помним «озвученную» музыкальную историю примерно с Федора Шаляпина. За тем хребтом, где скрылось от нас XIX столетие, живут легендарные и... безмолвные фигуры великих исполнителей. Мы никогда не слышали ни Антона Рубинштейна, ни Полину Виардо, ни величайших реформаторов инструментального искусства Паганини и Листа. Память о них сохранилась лишь в воспоминаниях, передавалась из поколения в поколение в устных традициях исполнения. О многочисленных артистах мы узнаем из разнообразных публикаций и письменных свидетельств их современников.

Так как же складывается историческая оценка музыкантов-исполнителей, творивших до начала «озвученной» истории? Должны ли мы без оговорок признать свою зависимость от мнений современных исполнителю слушателей? Не поторопимся произнести самолюбивое «нет»! Зависимость такая существует. К тому же знание критической атмосферы вокруг исполнителя необходимо для понимания его творчества и его времени. Но стоит ли благоговеть перед объективностью этого времени? Стоит ли безапелляционно утверждать, что истории неизвестны случаи, когда великий артист не был бы признан современниками? Ведь ошибки современников в оценках исполнителей (а до появления звукозаписи особенно) уже не могли быть исправлены потомками.

Говорят, современность более справедлива к исполнителю, чем к композитору. Исполнитель, дескать, хоть и проигрывает в «бессмертии», зато выигрывает перед композитором в от-

ношении прижизненной личной славы. Право, это спорно. Те многочисленные исторические факторы, под влиянием которых складываются эстетические оценки, могут благоприятствовать или не благоприятствовать композитору и исполнителю в равной мере. И эти факторы должны быть досконально изучены.

Дать оценку «наследию» музыканта-исполнителя — не значит только выявить плодотворную линию традиций. Не менее важно определить истинное значение творчества артиста для своего времени. Какую реакцию в широком смысле слова вызвал тот или иной исполнитель? Что дал он эстетическим и интеллектуальным интересам своего времени? Каково его влияние на музыкально-исторический процесс, на общее духовное развитие общества? Каковы общие результаты его деятельности?

Только в освещении всей совокупности этих сторон встает перед нами творческая фигура музыканта-исполнителя прошлого. Только в ракурсе этих широких критериев рождается его объективная историческая оценка.

Имена польских музыкантов-исполнителей братьев Контских стали известны России в начале 50-х годов прошлого века, когда не существовало еще ни первых русских консерваторий, ни знаменитых симфонических вечеров Русского музыкального общества. Еще концертный сезон по старинной традиции продолжался всего несколько весенних недель, а в центре интересов русских любителей музыки были итальянские певцы и приезжие виртуозы-гастролеры.

«В то время, — вспоминает Ц. Кюи, — львами нескольких подряд сезонов были у нас братья Контские: старший брат — пианист Антон и младший — скрипач Аполлинарий»[1].

Контские прибыли в Россию, уже получив широкое признание в Европе, и в короткий срок заняли ведущее положение в концертной жизни Петербурга и Москвы. Страницы прессы заполнились многочисленными откликами об игре знаменитых братьев. Имя Аполлинария Контского упоминалось рядом с именем Паганини, пианист Антон Контский удостаивался лавров первого после Листа «героя клавиатуры». Обоих называли блестящими представителями так называемых «новых» виртуозных школ.

О стилевом направлении Аполлинария Контского в прессе высказывалось единодушное мнение.

«Контский романтик в музыке, — писали «Московские ве-

[1] «Новости и биржевая газета», № 332 от 2 декабря 1898 г., стр. 3. Аполлинарий начал концертировать в России в 1851 г., Антон — в 1853 г. (не считая его концертов Петербурге и Москве в ранние годы жизни).

домости», — игра его блестяща, исполнена энергии и жизни»[1]. Фельетонист М. Загуляев отмечал, что Контский любит романтический стиль, характер его музыкального творчества носит на себе отпечаток самой пылкой и яркой фантазии»[2]. «Фантазия, — писал О. Сенковский, — составляет главный элемент его поэзии, как и главную черту его исполнительного таланта: фантазия беспокойная, бурная, по большей части мрачная...»[3]

Память современников сохранила облик скрипача-чародея, скрипача «демонического», ревностного последователя великого романтика Паганини[4]. Игра Аполлинария увлекала аудиторию оригинальнейшими, новыми для того времени эффектами, поражала необычайной, страстной экспрессией. Даже исполнение им скрипичных соло в музыке к балетам вызывало долгие овации публики. Музыкальные критики признавались, что «после Паганини, бесспорно, никто еще не извлекал из скрипки таких сладких, чудесных и разнообразных звуков,... никто не достигал такого совершенства в механизме, такой отделки и оконченности в игре, такой дагерротипной тонкости смычка»[5].

Концертируя с исключительным успехом в крупнейших и провинциальных городах России, скрипач энергично пропагандировал собственные произведения, созданные, главным образом, в духе модных салонно-виртуозных пьес.

Исполнительский стиль Антона Контского был далек от романтической манеры Аполлинария, отличался большей эмоциональной сдержанностью и уравновешенностью. В нем отразилось влияние школы Фильда, уроками которого пианист пользовался. В то же время Антон был близок новейшим фортепианным школам. Газета писала: «Г. Контский [Антон] бесспорно принадлежит к числу избранных. В исполнении он заимствовал от прежней, классической методы Фильда и Гуммеля отчетливость, спокойствие в игре, нежность туша (du toucher), и умение фразировать; у новой школы (Листа и Тальберга) перенял преодоление величайших трудностей, неимоверную быстроту и силу». Метода Антона, по определению рецензентов, «соединяла классическую и романтическую школу фортепианной игры»[6]. Критик Ю. Арнольд утверждал, что Антон Контский представляет собой

[1] «Московские ведомости», № 35 от 20 марта 1852, стр. 359.
[2] «Сын отечества», № 16 от 19 апреля 1859, стр. 413.
[3] «Библиотека для чтения», 1851, т. 107, кн. 5. Смесь, стр. 90.
[4] В ранние годы Контский пользовался опекой Паганини, а в 1838 г. даже получил от него блестящую письменную характеристику. (См. «Северную пчелу», № 67 от 24 марта 1851, стр. 266.)
[5] «Библиотека для чтения», 1851, т. 106, кн. 3—4. Смесь, стр. 208.
[6] «Северная пчела», № 63 от 20 марта 1853, стр. 249.

«редкий пример соединения прежней классической школы с нововведениями новейших времен»[1]. Антон Контский также постоянно исполнял собственные блестящие салонные пьесы. Однако основу его репертуара составляли произведения композиторов-классиков — Моцарта, Клементи, Бетховена, а также Гуммеля, Фильда, Литольфа, Мошелеса, Дусика и других, которые он исполнял, по свидетельству А. Серова, «с особенною любовью, с особенным тщанием и с изумительным искусством»[2].

Исполнительское мастерство обоих братьев возбуждало многочисленные толки в русской музыкальной среде, вызывало горячую полемику в прессе. Особенно бурный характер носили споры вокруг фигуры Аполлинария. Ни об одном исполнителе того времени не писали так много и столь противоречиво. Споры достигли апогея в 1853 году, когда вместе с Аполлинарием начал гастролировать в России его брат Антон. Тут-то и выявилось, что оценка исполнительского искусства пианиста более единодушна, его искусство не вызывает серьезных разноречий в критике; дебаты же вокруг скрипача принимают все более конфликтный характер.

В критическом 1853 году вопрос стоял так: является ли Аполлинарий Контский выдающимся артистом и «первым скрипачом сезона» или он всего лишь очередной «модный» виртуоз? Против Контского выступили «Санкт-Петербургские ведомости», ополчились критики «пронемецких» настроений. Особенно свирепствовал Б. Дамке, назвавший Контского «так себе скрипачом» и разославший в иностранные журналы скептические рецензии. Масло в огонь подлил знаменитый основатель «Библиотеки для чтения» О. Сенковский. Просматривая однажды перед цензурой статью Дамке, где автор намеренно обошел вниманием любимца публики, Сенковский сделал к статье хвалебную приписку о скрипаче и опубликовал вместе с его портретом, не изменив подписи — Б. Дамке[3]. (Впрочем главным виновником этой невольной мистификации был А. Старчевский, сменивший тогда Сенковского на посту главного редактора «Библиотеки»). Поднялся шквал недоуменных возгласов в прессе и обвинений Дамке в вопиющих противоречиях. А когда все выяснилось, сторонники Контского с новой силой обрушились на автора фальсификаторских оценок скрипача. Ф. Булгарин, Ю. Арнольд, Ростислав (Ф. Толстой) развязали целую баталию на страницах «Северной пчелы», защищая Аполлинария. Весь журнальный

[1] «Музыкальный и театральный вестник», № 11 от 17 марта 1857, стр. 175.

[2] «Сын отечества», № 2, от 15 апреля 1856, стр. 23

[3] «Библиотека для чтения», 1853, т. 117, кн. 2. Смесь, стр. 179—180.

улей был разбужен. Положение приняло беспрецедентный оборот, когда против похвал Контскому, высказанных на страницах «Северной пчелы», выступил второй ее издатель Н. Греч, а роль третейского судьи взял на себя друг Глинки Нестор Кукольник.

В разгар полемики на страницах «Библиотеки для чтения» появилась таинственная фигура критика Модеста Мелодина, воздавшая хвалу Аполлинарию Контскому и с убийственным сарказмом изобразившая склоку в стане «Северной пчелы»[1]. Это был никто иной, как сам Сенковский, впервые нарушивший свою анонимную традицию на поприще музыкальной критики. Выступая в течение ряда лет под этим псевдонимом, верный «рыцарь» Контского темпераментно пропагандировал его искусство[2].

Журнал «Пантеон» в 1853 году отметил, что Б. Дамке потерпел фиаско и вместе с ним все противники Контского. Однако споры не утихали. Многие рецензенты, хотя и при-

[1] «Игра и талант Аполлинария Контского ссорят, бесят, доводят до неприличных выходок, до вражды людей, назначенных и природою и судьбою быть нежными друзьями, и бросают горькое яблоко раздора даже между двух знаменитых издателей Северной пчелы... Люди, которые считают себя и слывут в своем кружке великими знатоками в музыке, испытывают от этой игры и этого таланта такие припадки негодования, озлобления, ожесточения, что готовы измучить свое воображение, изгрызть дюжину перьев, изломать себе голову, чтобы в поте чела расписывать... горькие статейки против виртуоза и друг против друга... Тогда как эти люди не щадят ни грубостей, ни личностей, ни лжи, чтобы унизить виртуоза перед сотнею своих безвестных читателей и представить его шарлатаном, публика слушает его с глубоким наслаждением». («Библиотека для чтения», 1853, т. 119, кн. 5. Смесь, стр. 80.)

[2] Ошибка И. Ф. Масанова (см. «Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей», т. 2, М., 1957, стр. 184), приписавшего «музыкальный» псевдоним Сенковского его злейшему идейному противнику Б. Дамке, относится к разряду вопиющих.

Уточнение принадлежности перу Сенковского статей Модеста Мелодина необходимо, поскольку мы часто ссылаемся на них.

Углубляться для доказательств в анализ эстетических суждений и самого литературного стиля Мелодина (достаточно впрочем характерных для Сенковского) не представляется здесь возможным. Сошлемся лишь на основной источник — обширные архивные материалы переписки О. И. Сенковского с А. В. Старчевским, хранящиеся в Рукописном отделе Института русской литературы АН СССР в Ленинграде (ф. 583). Они проливают свет на обстоятельства борьбы Сенковского за музыкальный приоритет в «Библиотеке», обстоятельства, вынудившие его избрать упомянутый псевдоним.

Еще один источник — собственный недвусмысленный намек Сенковского на тождество взглядов с «приятелем» Модестом Мелодиным, который высмеял «знатока» Дамке (!) и точь-в-точь, как сам Сенковский, предсказывал великое будущее музыке Верди. Восхваляя прозорливость Мелодина, Сенковский, выступавший в данном случае под псевдонимом Брамбеус, в иносказательной форме защищал самого себя от несправедливых оценок критика Ростислава (см. «Сын отечества», № 30 от 28 декабря 1856, стр. 63—64).

знавали способность скрипача производить «магический эффект на массу», но утверждали, что он «не в состоянии удовлетворить тесного круга любителей классического и подлинно художественного исполнения». Находились и такие, которые ставили под сомнение серьезность его творческих устремлений, называли фокусником, кокетничающим перед публикой. И чем далее, тем больше нарастал скептицизм в отношении к Аполлинарию, тогда как игра Антона Контского получала благосклонные отклики. Что бы ни писали об Антоне, критика была выдержана в корректных тонах. В адрес же Аполлинария высказывались порой весьма резкие суждения, вплоть до оскорбительной клички «шарлатан».

Таким образом, ситуация приняла парадоксальный оборот: пользуясь огромным успехом у публики (несравнимо бо́льшим, чем Антон), Аполлинарий по каким-то причинам оказался удобной мишенью для отрицательных приговоров критики.

Что скрывалось за подобными оценками? Было ли это несовпадение вкусов «избранных» и «толпы»? Или за этим таилось нечто более глубокое и симптоматичное для эстетического движения в России?

Заглянем в историю.

Музыкальный век переживал пору кризисного перелома. Пафос сверхчеловеческой виртуозности, порожденной магическим смычком Паганини, захлестнул концертные подмостки. Новые буржуазные условия общественного развития, бурный рост открытых, демократических форм концертной жизни выдвигали фигуру исполнителя в первые ряды музыкального движения. По приговору истории исполнительство обособлялось в автономную профессию — функции автора и интерпретатора музыки разделялись. Шла тайная война между композитором и исполнителем за приоритет во влиянии на публику. Композиторы стремились сохранить возможность выступать в роли интерпретаторов, а исполнители — в роли сочинителей. Последовала целая историческая полоса — время концертов «смешанного» состава: исполняющих композиторов и сочиняющих виртуозов.

В этом — важнейшая черта музыкальной эпохи и важнейшая для понимания истории братьев Контских, чью деятельность пронизывали характерные противоречия кризисного «раздвоения».

Вторая черта эпохи — реформаторская поступь романтического стиля исполнения. Сдвинулись грани ранее священных композиторских регламентаций. Романтик-концертант дерзко свергал «иго» старых авторитетов-классиков, утверждая импровизационную свободу исполнения. Он властно заявлял свои права на творческую самобытность и независимость. Личность вдохновенного исполнителя-виртуоза становилась для широких концертных аудиторий источником новых музы-

кальных впечатлений, невиданных по силе эмоционального воздействия. Романтический стиль проник во все европейские школы и в каждой из них получил своеобразное преломление.

Но к середине столетия назревал уже новый стилистический сдвиг. Пышное дерево исполнительского романтизма зашаталось, подточенное деятельностью многочисленных эпигонов. Дерзко реформировав средства инструментального исполнения, романтизм словно выпустил «духа» из бутылки. Дух-фетиш в образе сверхъестественной виртуозности породил и фанатических идолопоклонников. Самолюбивая посредственность, всегда использующая в искусстве крикливые новшества формы, хлынула в погоне за виртуозностью. Так в 40—50-е годы на концертных подмостках Европы появилось множество эксцентрических подражателей «великим романтикам» Паганини и Листу, тех «музыкальных эквилибристов», для которых крайняя техническая изощренность и высокопарная экзальтация превратились в самоцель. Они-то и стали главными виновниками унизительной для артиста клички «шарлатан», бытовавшей в русской критике тех лет. Модные виртуозы сочиняли собственный репертуар салонно-развлекательного характера, приноровленный для демонстрации эффектных сторон индивидуальной техники. И этот поверхностный репертуар, сопровождавший их выступления, в конце концов, сделал само понятие виртуозности в глазах серьезной музыкальной критики чем-то противоположным понятию художественности.

«Эпоха виртуозов» вклинилась в эпоху переломных для музыкальной России 50—60-х годов, когда складывались важнейшие критерии русского классического инструментального стиля, когда наша исполнительская школа делала решающий шаг к самоутверждению и мировому признанию. На этой почве «виртуозничество» получило серьезный отпор. Известная статья А. Серова «Музыка и виртуозы»[1] была блистательным началом похода критика-просветителя против виртуозности «ложной» за виртуозность «истинную». В чертах «виртуозничества», чуждого художественным запросам эпохи национально-музыкального подъема, передовые русские музыканты увидели то, что необходимо было осудить, отбросить, чтобы расчистить дорогу молодому отечественному профессионально-исполнительскому искусству. Отсюда их симпатии к классицизму, к его творческим и исполнительским образцам. Классицизму, который в исполнительстве на данном этапе означал отказ от псевдоромантических крайностей (отнюдь не от романтического новаторства в технике игры), при-

[1] «Библиотека для чтения», 1851, т. 106, кн. 3—4. Науки и художества, стр. 76—96.

верженность к строгому вкусу, содержательности репертуара и истинно художественному мастерству.

На почве дебатов вокруг «виртуозничества» и различных стилистических течений и произошел раскол в среде русских критиков и музыкантов — возникли партии сторонников «классического» и «романтического» стилей.

Вот и начало разгадки. Фурор братьев Контских в России был прежде всего отражением настроений «эпохи виртуозов»: ее кумиромании и поклонения блестящему и увлекательному искусству. Естественно, что «крупный штрих» Аполлинария, его яркая игра, воплощавшая черты по-новому демократического искусства, импонировала самым широким кругам. С другой стороны, искусство «сочиняющих виртуозов» братьев Контских подверглось характерной для тех лет «антивиртуознической» критике, причем более резкие нападки достались на долю того, кто виртуозные сочинения собственной фантазии сделал основой своего репертуара.

Уже характерен был ранний отзыв об Аполлинарии Контском А. Серова, появившийся в дни первых концертов скрипача в Петербурге: «...несмотря на блестящий успех его концертов,.. мнения разделились. Одни называют его просто шарлатаном и не видят в нем почти никаких достоинств. Другие просто в восторге от его игры и даже от его сочинений (ведь нынче все виртуозы не играют почти ничего кроме своего собственного! такой уже порядок заведен). По нашему мнению, Контский вовсе не шарлатан, а весьма искусный, весьма замечательный виртуоз, хотя вовсе не из числа первоклассных артистов»[1]. Итак, для начала Серов лишает скрипача лавров первоклассного артиста, потому что настроен иронически в отношении сочинений Контского. В дальнейшем его осуждение репертуара Аполлинария приобретает более категорические формы. Оценивая в 1856 году исполнительство обоих братьев, критик отдает предпочтение Антону, как артисту «отлично образованному», имея в виду его более содержательный репертуар. «Одно стремление — в наше время испорченности вкуса — играть прежних мастеров, — пишет он, — уже заслуживает чрезвычайную похвалу»[2].

[1] «Современник», 1851, т. 27, № 5, отд. VI, стр. 79.

[2] «Сын отечества», № 2 от 15 апреля 1856, стр. 23.

В этой же статье Серов пишет: «Большинству публики игра и сочинения г. Аполлинария Контского нравятся до чрезвычайности,— а он, как истинно-современный виртуоз, рассчитывает на большинство». На этом рассказ о скрипаче обрывается. Но из письма Серова к редактору «Сына отечества» А. В. Старчевскому от 22 апреля 1856 года (опубликованному в «Наблюдателе», 1888, № 3, стр. 152) мы узнаем, что далее следовала еще одна критическая фраза, изъятая редактором, без которой, как пишет недовольный Серов, «осталась одна безусловная похвала и очень сильная» в адрес скрипача, чего критик «никак не хотел, без оговорки» (Разрядка А. Серова).

За односторонность репертуара и уступки невзыскательным вкусам особенно резко критиковали Контского московские критики, в частности известный пианист и педагог А. Дюбюк. Весьма холодно были встречены в Москве гастроли скрипача в 1859 году. «Г. Аполлинарий Контский, производивший некогда фурор, в нынешний приезд не мог этим похвастаться.., — писал с иронией один из московских рецензентов. — Что играл Ап. Контский вы вероятно догадываетесь: «Раскаяние грешника», где были назначены и терзания души, и слезы покаяния, и прочее, «Воспоминание Мицкевича», «Венецианский карнавал», «Соловья» и т. п... В треске рукоплесканий в концертах Ап. Контского недостатка не было, но здесь следует добавить, что это был какой-то неестественный, усиленный треск верхних слоев публики, сначала было возбудивший в низших слоях сильное шиканье, но потом уже оставленный без внимания...»[1]

Критика репертуара Контского усилилась в начале 60-х годов, когда русская публика познакомилась с творчеством Генрика Венявского. Рецензент В. Соколов, например, прямо противопоставлял художественные сочинения Венявского «пустым сочинениям» Контского.

Не легко было сторонникам Аполлинария защищать его репертуарную линию. Приговор истории ясен был в сущности еще при жизни скрипача: сочинения его не только не сохранили значения для будущих поколений, но и не пережили славы виртуоза. Тем не менее некоторые критики находили способы защищать с позиций романтической эстетики если не саму музыку Контского, то право артиста на исполнение своего. Ростислав писал: «Прорицатели его (Контского. — *Т. Г.*) упрекают за то, что он редко играет классическую музыку; но известно, что бо́льшая часть знаменитых артистов (Паганини, Оле Буль, Эрнст и пр. и пр.) также погрешали в этом отношении. Причиною тому непреодолимое стремление каждого самостоятельного артиста выразить собственные мысли или выказать собственную артистическую индивидуальность»[2]. О. Сенковский шел еще дальше. Защищая Контского, он всячески прокламировал идею независимости великих солистов от «напудренного парика классицизма», призывал артистов проявлять свой музыкальный гений и самобытность в сочинениях «нового рода», не прячась «всенижайше за чужие идеи, за творения другой манеры, другой школы, другого времени и вкуса».

«Великий солист то же, что великий оратор, а великие ораторы не произносят чужих речей перед народом, — писал

[1] «Театральный и музыкальный вестник», № 14 от 5 апреля 1859, стр. 130—131.
[2] «Северная пчела», № 12 от 17 января 1855, стр. 56.

Сенковский[1]. Нетрудно заметить, что романтическая эстетика шла здесь рука об руку с новым, демократически нацеленным искусством.

Как мы видим, приверженцы романтизма не складывали оружия даже тогда, когда предмет их защиты (сочинения Контского) не был бесспорен для них самих. Тем более они активизировались, когда предметом критики становилась исполнительская манера скрипача. Здесь был главный узел полемики, связанный с важнейшей эстетической проблемой времени — проблемой исполнительских стилей.

По тому времени искусство Аполлинария Контского было идеалом романтического исполнительства. Критики на разные лады описывали его могучее вдохновение, пламенную фантазию, энергию, страстную выразительность смычка, неожиданные динамические эффекты, блестящую индивидуальную технику. «Чудная игра этого необыкновенного скрипача, полная превосходного чувства, нежности, грации, огня, бравуры, тысячи разнородных качеств, которые удачно соединяются только в гениальных артистах, возбуждала... беспрерывный восторг», — писал О. Сенковский[2]. Отвечая противникам Контского, шокированным его «демоническими» эмоциями, Д. Улыбышев возражал: «Экспрессия у него живая, подчас огненная, с вибрациею там, где нужно, но всегда благородная, всегда чуждая неистовства и карикатуры»[3]. Из высказываний критиков мы узнаем и о других особенностях манеры виртуоза: изяществе его игры, тонкой отточенности деталей, наконец о поразительном искусстве скрипача создавать юмористические образы.

Но посмотрите — какие противоречия! Одни критики говорят об «истинном выражении душевном» в искусстве Контского, другие — о ходульной вычурности его игры; одни восторгаются «потоками мелодического пения», другие пишут об отсутствии широкого смычка, плавного полнозвучного тона; одни рассказывают об умении скрипача подчинять бравурные эффекты высокой художественной идее, другие—о «мишуре», «паганиниевских фокусах на одной струне», разного рода «присвистах» и «прищелкиваниях», свидетельствовавших, якобы, о страсти скрипача тратиться на одни чисто механические трудности и т. д. и т. п.

В оттенках этого рода критики не трудно уловить, прежде всего, знакомые «антивиртуознические» тенденции. Их демонстрирует и В. Стасов, определивший свои впечатления о Конт-

[1] «Библиотека для чтения», 1852, т. 116, кн. 11—12. Смесь, стр. 113.

[2] «Библиотека для чтения», 1853, т. 117, кн. 2. Смесь, стр. 180. Это та самая приписка о Контском, которую Сенковский сделал в статье Дамке. Архив А. В. Старчевского (РО ИРЛИ АН СССР, ф. 583, письма 181 и 191) раскрывает подробности этой истории.

[3] «Северная пчела», № 110 от 19 мая 1853, стр. 438

ском в 70-е годы следующим образом: «Иной раз тон у него не дурён,... но у него непомерная страсть к разным Фокусам, разным трелям, скачкам и тому подобное, а главное, к какой-то скрипочной пискотне»[1].

Не трудно также понять, что порой критики были просто профессионально бессильны, чтобы достаточно точно определять черты исполнительского стиля. Ну, например, жалобы на отсутствие у скрипача «широкого смычка», конечно не означали действительного отсутствия красивой кантилены. По-видимому, речь шла о новой для того времени манере драматизировать музыкально-исполнительские интонации. На эту мысль наводят высказывания Ю. Арнольда: «Для элегического или для другого какого-либо чисто лирического выражения необходим широкий, плавный... смычок; для драматического же, страстного выражения нужна, даже неизбежно нужна, манера г. Контского... Он трогает верно-драматическим выражением своей игры; его тон, то необыкновенно нежен или легок, то трепещет бурною страстью и потрясает ваши нервы необычайною своею энергиею»[2].

Однако главная причина противоречивости описаний манеры Контского в другом. Противоречивы были эстетические позиции самих критиков, выносивших оценки; неясны и весьма условны критические термины[3]. Наконец, противоположны были взгляды сторонников романтического и классического стилей на задачи исполнения.

Сторонники романтизма превыше всего в артистах ценили открытую эмоциональность, свободу капризной фантазии, способность увлечь своей игрой большие массы людей. «В музыке чувство и убеждение или увлечение всех — верховный закон, — восклицал О. Сенковский. — Кто не умеет звуками своими убедить, увлечь неодолимо, воспламенить страстно со-

[1] В. В. Стасов. Собрание сочинений. СПб., 1894, т. 3, стр. 327.

[2] «Северная пчела», № 73 от 2 апреля 1853, стр. 291.

[3] Условны были сами термины «классический» и «романтический». Под романтизмом иногда подразумевалось чуть ли не все, что в музыкальном творчестве и исполнительстве появилось в послеклассический, послебетховенский период. Романтиками называли подчас «музыкальных эквилибристов», а романтической школе приписывали сплошь антихудожественный виртуознический уклон.

Еще сложнее обстояло дело с понятием — «классическая школа». Самая распространенная здесь аберрация — приписывать классицизм тем исполнителям, кто в противоположность виртуозам-«шарлатанам» подчинял свое творчество художественным задачам. Серьезный, содержательный музыкант — значит, «классический». Вот и вся логика. Однажды, вследствие такой логики, в «классики» попал... Аполлинарий Контский. Этот «подвиг» принадлежал Д. Улыбышеву, который писал: «Никогда в моей жизни не слыхал я скрипача солиднее его во всех отношениях: он исполнитель строго классический, в том смысле, в каком Гайдн и Моцарт были классическими композиторами»... («Северная пчела», № 110 от 19 мая 1853, стр. 438).

брание, тот не являйся перед публикою в концерте... Публика требует примечательной по блеску и чувству индивидуальности, а не игры обыкновенной, более или менее усовершенствованной, игры чванно величающей себя классическою, игры comme-il faut, чинной, гладкой и учтивой. Взволнуй меня, воспламени, увлеки куда хочешь и какими умеешь средствами: я для этого прихожу слушать тебя в концерте...»[1]

Сторонники классицизма отвергали чувствительность, сверхэкзальтацию, артистическое своеволие, всякое «насилие» над текстом сочинений. В сущности они отвергали ту эстетику романтического исполнительства, которая предполагала свободное соперничание артиста с индивидуальностью сочинителя музыки. «Классицисты» называли «романтистов» «дилетантами» и обвиняли в чрезмерной чувствительности ко «всякого рода шарлатанствам», утверждая, что «на дилетантов увлечение действует всегда сильнее точности и отчетливости исполнения»[2]. «Романтисты» называли «классицистов» презрительно «знатоками», педантами и утверждали, что у них «всякий признак увлечения называется шарлатанством»[3].

Знаменательно, что крупный русский литератор и критик В. Боткин посвятил проблеме музыкально-исполнительского классицизма-романтизма пространную статью «Об эстетическом значении новой фортепианной школы», где писал: «Музыканты разделились на две враждующие стороны: приверженцы немецкой классической музыки с презрением пожимают плечами, когда при них произносятся слова «новая школа» и называют ее последователей «чувственными невеждами»; последователи новой школы... посылают в ответ своим яростным противникам только одно невинное название — «сухих педантов»[4].

Соответственно разделились мнения и в отношении Аполлинария Контского. Дух борьбы партий пронизывал толки о его исполнительской манере, о стиле интерпретаций скрипачом произведений композиторов-классиков. Известный виолончелист и критик Н. Б. Голицын, близко знавший Контского и неоднократно выступавший с ним в ансамблях, в одной из рецензий писал, что скрипач «может удовлетворить самым строгим требованиям классической школы», что «он в исполнении классической музыки такой же профессор, как и в романтической концертной игре»[5]. Сторонники Контского восторгались его своеобразной экспрессивной манерой исполнения издавна знакомых сочинений немецких классиков. По

[1] «Библиотека для чтения», 1853, т. 119, кн. 5. Смесь, стр. 82—83.
[2] «Отечественные записки», 1850, т. 71, № 8, отд. VIII, стр. 261.
[3] «Библиотека для чтения», 1853, т. 118, кн. 4. Смесь, стр. 172.
[4] «Отечественные записки», 1850, т. 68, № 1, отд. II, стр. 49.
[5] Цит. по книге: Л. С. Гинзбург. История виолончельного искусства, книга вторая. М., 1957, стр. 265.

свидетельству критиков, он играл их с «жаром» и «огнем» и заставлял «понять настоящее значение тех пьес, о которых мы понаслышке отзывались с энтузиазмом, но при немецком выполнении их внутренне зевали»[1].

Совершенно противоположного мнения придерживались «знатоки», блюстители классицизма. Их настроения превалировали в критике, а резкий тон статей создавал тот парадоксальный контраст с восторженной реакцией публики на концерты Контского, о котором речь шла выше. «Классицисты» находили исполнение Аполлинарием сочинений старых авторов кощунственным. Б. Дамке писал, что скрипач уступает всякому другому в исполнении классической музыки, а квартеты Гайдна играет с фальшивым выражением. А. Дюбюк с раздражением заявлял: «Не мешало бы г. Контскому иметь, по крайней мере, хоть к гению Бетховена несколько побольше уважения».

Исполнение артистом бетховенского септуора, по мнению критика, «оскорбило всех людей, понимающих настоящее дело в музыке». Особенно раздражало Дюбюка то, что в пьесах, совершенно различных по содержанию, у Контского слышна «одна и та же утрировка, очевидная в особенности при points d'orgue, когда он... делает резкие crescendo и morendo, которые, может быть, и подерут по коже какого-нибудь очень чувствительного человека, но на нас, признаемся откровенно, производили крайне неприятное впечатление». В результате такой манеры все пьесы приобретали, по словам Дюбюка, «одинакий колорит»[2].

Московский критик И. Ф-н, разбирая трактовку Контским скрипичного концерта Мендельсона, приходит к выводу, что избыток «лихорадочной экспрессии» скрипача мешал понять стиль Мендельсона. Так, например, самое начало концерта артист играл, по мнению критика, слишком «энергически», с чрезмерным нажимом и тем самым «пожертвовал смыслом эффекту». Исполняя концерт Роде ля минор, артист допускал утрировки и отступления от текста (к примеру, в каденции одну из гамм играл стаккато вниз, тогда как в тексте — легато вверх). В конце концов И. Ф-н выносит артисту строгий приговор: «Исполняя серьезные произведения, он дает им такую же манеру, как и своим штукам, что ясно показывает его ложный взгляд на искусство»[3].

«Классицисты» видели непримиримые противоречия между исполнительской манерой Аполлинария и требованиями интерпретации сочинений классиков. Некоторые вообще не советовали артисту браться за их исполнение. «Нельзя принад-

[1] «Сын отечества», № 16 от 19 апреля 1859, стр. 414—415.
[2] «Москвитянин», 1854, № 11—12, отд. Смесь, стр. 196—197.
[3] «Москвитянин», 1852, № 12, отд. Смесь, стр. 65—67.

лежать в одно и то же время к двум разнородным школам, нельзя исполнять одинаково успешно композиций, требующих совершенно различных средств, различных родов виртуозности», — писал один из московских фельетонистов[1].

Таким образом, в оппозиционной критике в адрес Аполлинария Контского ярко проступили не только «антивиртуознические», но и «антиромантические» тенденции, связанные с борьбой направлений в русском музыкальном движении.

Русская критика 50—60-х годов не только констатировала, но стремилась определенным образом формулировать свою эстетическую программу. И лучшие ее представители понимали: недостаточно только признать, что существуют два разных стиля исполнения и каждый имеет свои преимущества, а каждая школа — своих великих художников. Нужно уяснить, какой стиль более созвучен духу эпохи и способен решать ее специфические задачи. Какой стиль — классицизм или романтизм — ближе и нужней русской школе на данном этапе ее национальной зрелости. Пытаясь решить этот вопрос, русские критики тогда вряд ли сознавали, что речь идет по существу уже о «третьем» стиле...

Размышляя об искусстве Аполлинария Контского, критик Ростислав писал: «Споры о взаимных преимуществах так называемой романтической и классической школы были и будут бесконечны, а между тем определить с точностью, что такое классицизм и что такое романтизм, особенно в музыке, весьма затруднительно. Судя по этимологии слова — классический виртуоз должен глубоко изучить методу знаменитых своих предшественников и, умеряя, так сказать, порывы собственного вдохновения, передавать нам с величайшею точностью мысли великих делателей в области искусства. Подобные артисты полезны и даже необходимы для искусства: при их помощи сохраняются предания и передаются в отдаленное потомство мысли великих художников во всей их полноте. Но не всякому человеку дана железная воля, могучее терпение; часто артист, преодолев трудности основательного изучения искусства, чувствует непреодолимое стремление выразить собственное вдохновение, не стесняясь прежними преданиями». Такой артист, по мнению Ростислава, «разрывает узы, связывающие его со старинными преданиями, может называться нововводителем, или, пожалуй, романтическим артистом». Рассуждая дальше, критик приходит к выводу, что виртуоз-романтик, в сущности, не может основать «прочную школу», как не создал ее Паганини[2].

К такому выводу приходили и многие другие критики, в том числе и А. Серов, одобривший сочинения А. Ф. Львова

[1] «Московский вестник», 1859, № 8, стр. 103.
[2] «Северная пчела», № 74 от 3 апреля 1853, стр. 294.

«Советы начинающему играть на скрипке» и в частности мысль автора о том, что от методы Паганини «не идет пути никуда» и что романтическая школа исполнения, по существу, «вредна для истинного искусства»[1].

С этой точки зрения и романтическое искусство Аполлинария Контского, по мнению некоторых критиков, лежало где-то на обочине от главного русла развития подлинно художественного преемственного искусства. И, как мы уже отмечали, наиболее уязвимым в нем оказался его «личный» репертуар. Именно уязвимость репертуара внесла оттенок противоречивости в художественный облик скрипача и в сочетании с его субъективно-романтической методологией создала предпосылки для неопровержимых обвинений, которые сопровождали его до последних лет жизни. Ибо даже в эти последние годы он все еще платил дань традициям уходившей «эпохи виртуозов»[2].

Можно предположить, что если бы артист отказался от

[1] «Театральный и музыкальный вестник», № 8 от 21 февраля 1860, стр. 63—64.

Как известно, в создании методической работы А. Ф. Львова большое участие принимал крупнейший русский музыкальный ученый В. Ф. Одоевский. Архивные источники свидетельствуют о том, что в рукописи «Советов» мало что осталось от текста Львова, а важнейшие теоретические суждения полностью принадлежат Одоевскому. (См. ГЦММК им. Глинки Ф. [Од] 73, № 425).

Тот факт, что спор о стилях имел лишь относительно антагонистический характер и отражал, в сущности, поиски важнейших критериев художественности и мастерства, подтверждается весьма интересной попыткой Одоевского «помирить» классицизм и романтизм: «...различие между так называемою классическою и романтическою игрою есть не иное что как фантазмагория. Существует лишь один род игры на скрипке: хороший, т. е. сообразный с музыкальным чувством, с законами гармонии и мелодии, наконец, с характером инструмента... Большее или меньшее одушевление в игре и, если угодно, оттенок классический и романтический — все это есть дело темперамента играющего и склада его таланта, а не приобретается искусственно» (Цит. по рукописи фонда Одоевского. Разрядка автора).

Впрочем непримиримый Серов рецензируя «Советы» в указанной статье «Театрального и музыкального вестника», возражает против такого «примирения» классицизма и романтизма, ссылаясь на материал этой же методической работы и вскрывая тем самым невольно противоречия во взглядах двух ее авторов — Одоевского и Львова.

[2] Гастролируя в России в 60-х и 70-х годах, Контский по-прежнему заполнял программы своих концертов собственными сочинениями. В одном из концертов 1867 г. в Петербурге он исполнил «O Salutaris», «Ave Maria», «Элегию» для скрипки, виолончели, фортепиано и органа, «Adagio» для четырех скрипок, «Andante appassionato» и «Capriccio» для скрипки и фортепиано. Выступая в Москве 21 марта 1874 г. совместно с дочерью-пианисткой Вандой, он исполнил концерт Липиньского, а также собственные сочинения: «Карнавал», «Соловей» и претенциозную пьесу «Последние минуты поэта, раскаяние, борьба страстей, луч надежды, молитва и агония».

преимущественного исполнения собственных сочинений салонно-виртуозного толка, то львиная доля обвинений с него была бы снята, и вряд ли его романтический стиль сам по себе вызывал бы столь многочисленные и резкие возражения. Ведь гонение на «паганинизм» означало в действительности продолжение грандиозного крестового похода против «виртуозничества». Не случайно в разгар нападок на Аполлинария Контского критики вновь и вновь подчеркивали, что «игра его принадлежит к романтической школе, которая, несмотря на начинающийся в настоящее время в музыке перевес классицизма, все-таки имеет и будет иметь своих поклонников»[1].

Вот и окончание разгадки... Целый ряд исторических факторов не благоприятствовал объективной оценке знаменитого скрипача-виртуоза. Он очутился перед судом современной ему критики в невыгодном положении, как виртуоз-сочинитель, во-первых, и как ультраромантик, во-вторых. Блестящий исполнитель-импровизатор, последователь Паганини, он в глазах серьезных музыкантов оказался фигурой скорее «модной», чем художественно полноценной, то есть достаточно уязвимой с точки зрения важнейших эстетических требований того времени. Приходится признать, что современники Контского не были достаточно справедливы к нему, что оценки его искусства не отличались желаемой объективностью и даже заметно искажали исполнительский облик скрипача.

Между тем сравнительный анализ всей совокупности материалов о Контском приводит к выводу о том, что скрипач был исключительно яркой, самобытной творческой фигурой. Его замечательное мастерство проявилось не только в сфере концертно-исполнительской деятельности. Он был известен как педагог и дирижер. Вспомним и о том, что Аполлинарий Контский был бессменным (вплоть до смерти, последовавшей в 1879 году) директором основанного им в 1861 году Варшавского музыкального института и как руководитель высшего скрипичного класса воспитал целую плеяду скрипачей. Общие результаты его музыкальной деятельности были значительны и благотворны.

Как же рисовала русская пресса 50-х годов другого Контского, пианиста Антона?

«Искусство его заслуживает полного удивления, — писали «Московские ведомости», — и ставит этого виртуоза на ряду с первейшими современными пианистами. С поразительным блеском механизма, преодолевшего все трудности, игра его

Концерты проходили с успехом, но в оценках прессы сквозил холодок: не прощали скрипачу его односторонний репертуар и выглядевший уже старомодным мелодраматический оттенок игры.

[1] «Московский вестник», 1859, № 8, стр. 103.

соединяет самые положительные внутренние достоинства, превосходную фразировку, выразительность и одушевление»[1]. По рассказам современников, в игре Антона Контского соединялась «оркестральность», «громоподобность» Листа и «мягкость», «приятность» Фильда. О поразительной виртуозной технике пианиста писали все без исключения рецензенты. Его называли «гениальным виртуозом», «атлетом фортепиано», «первоклассным, не имеющим соперников артистом». А. Серов назвал Антона Контского идеалом пианиста. «Техническая сторона его игры удивительна, — писал рецензент К. Тарновский, — скачки октавами, трели всеми пальцами и прочие трудности для него дело обыкновенное»[2].

Некоторые почитатели называли пианиста «необъятно многосторонней», «высокой артистической натурой», которой «одинаково доступны все сферы музыки»[3]. Это невинное (с точки зрения газетных нравов тех лет) преувеличение, брошенное в пылу полемики, не лишено было оснований. На фоне многочисленных фортепианных «волтижеров», увлекавшихся бессодержательными безделушками салонного репертуара, Антон Контский, с его склонностью исполнять классическую музыку, выглядел серьезным музыкантом истинно художественного направления.

Вполне естественно, что манера Антона Контского интерпретировать произведения классиков привлекала самое пристальное внимание критиков. Ю. Арнольд указывал, что «важнейшее достоинство г. Контского заключается в глубоком его изучении характеров всех лучших сочинений: чтобы вполне понять фортепианные творения Моцарта, Клементи, Бетховена, Фильда, Гуммеля и других великих представителей фортепианного искусства, надобно слышать их в исполнении Антона Григорьевича»![4]

Интерпретация Контским фортепианного концерта Моцарта (до мажор) в середине 50-х годов слыла эталоном классического стиля и вкуса. А. Серов назвал это исполнение чудесным, а Ростислав уверял, что «достаточно прослушать бесподобный, вечно юный, бессмертный концерт Моцарта (*ut*. majeur), исполненный г. Контским, чтоб убедиться, сколь глубоко проникнут знаменитый наш пианист величием и художественностью классической музыки»[5].

Критики постоянно отмечали удивительную отчетливость, ясность игры Контского, а гла́вное — глубокую обдуманность его интерпретаций, что в сравнении с обычной капризной им-

[1] «Московские ведомости», № 32 от 16 марта 1854, стр. 126.
[2] Там же, № 30 от 11 марта 1854, Литературный отдел, стр. 117 (323).
[3] Там же, № 39 от 1 апреля 1854, Литературный отдел, стр. 154 (430).
[4] «Музыкальный и театральный вестник», № 11 от 17 марта 1857, стр. 175.
[5] «Северная пчела», № 60 от 15 марта 1856, стр. 514.

провизационностью романтических исполнителей казалось признаком глубоко художественного вкуса. В интересе к этой стороне искусства Контского сказывалось растущее внимание к интеллектуальным проблемам творчества, характерное не только для «антиромантизма», но и для пробивавшей уже дорогу реалистической эстетики. Безупречная по мастерству, уравновешенная интеллектуальная игра Антона Контского превосходила содержательными достоинствами игру тех исполнителей-«эмоционалистов», которые прихоть артистической фантазии ставили превыше требований композиторского замысла.

Ю. Арнольд, называвший Антона Контского «пианистом-мыслителем», в одной из рецензий писал: «Его исполнение изобличает глубокую обдуманность, зрелое обсуживание (здесь в смысле — обсудить про себя, продумать. — *Т. Г.*) сочинения, им исполняемого. В звуках, извлекаемых им из фортепиано,.. вы слышите ясно, что каждый из них не есть произведение мгновенного невольного каприза (что весьма многие принимают за вдохновение), или последствие случайности, нет, каждая нотка, даже малейшая, является у него по твердой, непреклонной его воле, основанной на эстетическом и философском изучении сочинения, сообразно его духу и значению»[1].

В эпоху «раздвоения» функций автора и интерпретатора осознание сотворческой роли музыканта-исполнителя, как «неподкупного толковника» (слова критика Н. Пановского) идей и стиля сочинений композитора, — осознание этой роли самими артистами становилось проявлением прогрессивных тенденций в исполнительстве.

Уделяя вопросам интерпретации сочинений других мастеров значительное внимание, Антон Контский представал перед современной ему критикой в более выгодном свете, чем Аполлинарий. Свои эстетические и педагогические идеи, возбудившие заметный интерес в среде русских музыкантов, пианист изложил в «Методе фортепианной игры», печатавшейся в 1856 году на русском языке в «Музыкальном и театральном вестнике».

Здесь уместно упомянуть, что польский пианист благотворно повлиял на молодого М. Балакирева, будущего глашатая идей «новой русской школы», который некоторое время пользовался фортепианными уроками Контского и на одной из концертных афиш даже назвался его учеником.

Антон ратовал за такое музыкальное образование, которое давало бы исполнителю возможность глубоко постигать дух и стиль произведений разных композиторов, потому что у каждого композитора, по его словам, «есть свой характер

[1] «Северная пчела», № 71 от 31 марта 1853, стр. 283.

музыки и свой образ исполнения». «Чтоб дать понятие слушателям о какой-нибудь музыкальной пьесе, — писал он в своей «Методе», — играющий должен сам понимать ее совершенно, то есть усвоить ее характер, мысль автора и дать ей надлежащее выражение». Следующие затем указания о способах выражения помогают составить представление об исполнительской манере самого Контского. «Не надобно, однако, думать, что выражение состоит в страстной и томной игре, где играют важную роль глаза, локти и все тело. Ничего нет смешнее и утомительнее этой привычки казаться чувствительным»[1].

Это неприятие лжечувствительности, а также «эмоционализма», как особенности стиля в целом, определило ту специфическую черту в игре Контского, которая почиталась многими критиками, как особое достоинство. Черта эта — спокойствие. В сочетании с другими качествами она составляла важнейший признак «классического» комплекса.

«Спокойствие, чистота, ясность в игре были безукоризненные», — писали рецензенты после первых же концертов пианиста в России[2]. «Смотрите, как философически спокойно сидит он за своим инструментом, какая скромность в лице и в движениях его!» — восклицал Ростислав[3]. «Спокойствие артиста не значит хладнокровие или равнодушие, вовсе нет! Артист может глубоко чувствовать, но не выражать этого усиленными движениями, взмахиванием рук, киванием головы, возведением глаз в потолок и пр. Спокойствие есть несомненный признак художнического самосознания, уверенности и истинного, неподдельного чувства»[4].

Конечно, в такой постановке вопроса было много наивного, поверхностного, связанного с представлениями о стиле, как комплексе чисто внешних признаков. И все же эти представления уже сочетались с более глубоким пониманием творческих стилистических основ исполнительства. Критики отмечали, что игра Контского не только отличается приятной спокойной внешней манерой, но «поразительна по художественному самообладанию, которое дается не многим и нелегко». (Разрядка моя. — *Т. Г.*).

Сочетание у Контского высокой виртуозности с внешним спокойствием исполнения представляло в глазах «классицистов» идеал, желаемую антитезу псевдоромантической развязности, несдержанности чувств. Великолепно продемонстрировал в одной из рецензий эту антитезу Ю. Арнольд (Ме-

[1] «Музыкальный и театральный вестник», № 36 от 9 сентября 1856, стр. 636—637.
[2] «Санкт-Петербургские ведомости», № 70 от 29 марта 1853, стр. 281.
[3] «Северная пчела», № 71 от 31 марта 1853, стр. 282.
[4] Там же, № 63 от 20 марта 1853, стр. 249—250.

ломан), противопоставив полную достоинства, неподвижную, как «статуя Командора», посадку Контского за инструментом—конвульсивным движениям со всклокоченными волосами скрипача Прюма (оба — пианист и скрипач — выступали в одном концерте)[1].

Нет сомнений, что исполнительский идеал, каким он формировался в русской музыкальной критике 50-х годов, был выражением протеста против устаревающих атрибутов салонно-чувствительного, внешне эффектного, а по существу неглубокого, несосредоточенного исполнения, более эксцентрического, нежели эмоционально правдивого. Не случайно черту спокойствия критики 50-х годов искали в любимых исполнителях независимо от их принадлежности к тому или иному стилистическому течению[2].

Требование спокойствия, занявшее особое место в системе типичных стилистических критериев исполнительства того времени, выражало не только отрицание эстетики «виртуозничества» и симпатии к неким классическим формам музыкотворчества. Оно было сродни идущему из народных глубин духу русского исполнительства, его своеобразной целомудренности, неподражаемой величавости и сосредоточенности чувства.

А. Серов называл спокойствие — признаком художественной зрелости и высокого мастерства и связывал это понятие с типом классической игры на инструменте.

Мимо этой черты стиля не прошел в свое время и Пушкин, назвав спокойствие необходимым условием прекрасного[3]. Как не упомянуть о заповедях Глинки-исполнителя, раскрывшего А. Серову секрет «высшего экстаза» в момент музыкально-исполнительского акта при полном спокойствии и сознательном владении формой исполнения. А признания А. Рубинштейна о величайшем внутреннем спокойствии артиста во время наиболее острых потрясений публики! «Для артиста в момент творчества необходимо полное спокойствие»,— писал, в свою очередь, П. Чайковский[4].

Таким образом, в черте спокойствия русские эстетики видели, помимо чисто внешней особенности исполнительской манеры, желаемое качество внутреннего творческого состоя-

[1] «Сын отечества», № 13 от 30 марта 1858, стр. 377.

[2] Так, один из рецензентов писал об Аполлинарии Контском: «Игра его при всей страсти, обдумана и покойна». («Московские ведомости», №.35 от 20 марта 1852, стр. 359).

[3] Вспомним хотя бы знаменитое двустишие:

Служенье муз не терпит суеты,
Прекрасное должно быть величаво.

[4] Цит. по сб. статей «О музыкальном исполнительстве». М., 1954, стр. 128.

ния артиста, некое равновесие между эмоциональными и интеллектуальными силами. И здесь важна была следующая оговорка, которую делали критики 50-х годов: сдержанная, экономная манера выражения, художественная мера в выражении чувств не должны граничить с холодностью, бесчувственностью игры. Музыкальное исполнение, в котором холодное спокойствие автомата выдавалось за хороший классический стиль, отвергалось без обиняков.

Не избежал в этом смысле упреков и сам Антон Контский. По этой линии вели на него атаку прежде всего сторонники романтизма. О. Сенковский обвинял его в отсутствии «внутреннего огня», «истинного выражения душевного», иронизировал над «бесчувственным видом за фортепиано», которым пианист якобы намеренно щеголял. В том же роде высказывались и рецензенты «Пантеона», утверждая, что манера Контского «не волнует души», что чувства артиста «поддельные». То есть и здесь дух борьбы партий «классицистов» и «романтистов» порождал противоположные суждения.

Но вот что важно: Антона Контского за бесчувственность критиковали и поборники классического стиля, хвалившие его сдержанную, спокойную внешнюю манеру. Это вскрывает два момента: то, что к требованиям ясности и спокойствия в исполнении критиками непременно присоединялось требование эмоционального наполнения, творческого накала, и то, что совокупность этих сторон отсутствовала в игре Антона Контского.

Наиболее меткую в этом смысле характеристику пианисту дал Н. Пановский: «Г. Контский известен выработанностью своего механизма; он знает приемы оттенков в игре и исполняет сочинения известных классиков безукоризненно, но только безукоризненно... В его игре есть сила, ровность, чистота, ловкость приема, есть, пожалуй, и нюансы, но нет вдохновения, нет той в н у т р е н н е й с и л ы, того т в о р ч е с т в а, без которых невозможно вполне воссоздавать великие создания мысли и чувства»[1]. (Разрядка моя — *Т. Г.*).

Критика Антона Контского «справа» и «слева» приводит к мысли о промежуточности его художественных позиций, о негармоничности его стилистического направления. Конечно же, он не был последователем того подлинно классического по духу стиля исполнения, каким был, скажем, знаменитый Ганс фон Бюлов (хотя стилистическое сходство между этими пианистами отмечал даже В. Стасов). Можно говорить только об определенном тяготении Антона к классицизму, которое в условиях 50-х годов поставило его, в сравнении с Аполлинарием, в более выгодное положение перед серьезной критикой.

[1] «Русский вестник», 1858, т. 14. Современная летопись, стр. 193.

Однако к 60-м годам и далее[1] лавры виртуоза-пианиста быстро потускнели. Дело не только в том, что русское музыкальное движение сделало в этот период громадный шаг вперед, что в концертную жизнь влилось новое племя питомцев отечественных исполнительских школ. Суть в том, что пианизм Антона Контского всем своим эстетическим комплексом мог служить «классическим образцом» исполнительства только в «переходный период» 50-х годов, не выходя за грани этого периода. В фигуре Антона, который связал с Россией многие годы своей творческой деятельности, с удивительной четкостью обозначились черты «переходности», печать времени. Причудливое сочетание в его искусстве черт старой и новой школ, классицизма и романтизма, «виртуознического» и художественно-реалистического направлений побуждало многих критиков называть его «известным музыкальным эклектиком», а его методу «эклектическою»[2].

И, конечно, в условиях бурного антивиртуознического движения присутствие в его репертуаре, наряду с классикой, собственных пьес салонного типа сыграло в этом определении не последнюю роль.

Таким образом, и здесь — напор очистительных идей эпохи музыкального просветительства, и здесь — отпечаток общей борьбы против «виртуозничества», против одностороннеформального мастерства, борьбы эстетических направлений. Только окраска приговора мягче, а реакция — позднее. Тому причиной пресловутый «эклектизм» Антона, спасший его от суровых приговоров русской критики середины века, но отвергнутый ею в последующие годы[3].

Уже после смерти пианиста Г. Ларош писал: «...Антон Контский... никогда не внушал мне ничего, кроме иронической улыбки... Есть Шульгоф с собственными сочинениями, есть Тальберг с элегантными «фантазиями».., а Антона Контского нет и никогда не было, если не считать пальцев, которые в хорошую его пору действительно бегали с проворством насекомых»[4].

Оставим это почти «физическое» уничтожение Контского на совести Лароша. Нетрудно понять, что его убийственная ирония направлена, в основном, против сочинений виртуоза.

[1] Антон Контский уехал из России в 1867 г.

[2] Нужно отдать должное проницательности Ростислава, который разгадал «эклектизм» Контского еще в ранние 50-е годы.

[3] В последний приезд Контского в Россию в 1898 г. (в следующем году он скончался в селе Иванчах Новгородской губернии), когда, представ перед петербургской публикой, он вновь играл свою знаменитую пьесу «Пробуждение льва» и перед каждым номером прелюдировал, ретроспективность его творческих позиций проступила окончательно и была отмечена критикой.

[4] «Московские ведомости», № 259 от 19 сентября 1900, стр. 4.

Однако при всей субъективности оценки Лароша не подлежит сомнению то, что она произнесена в условиях новых художественно-музыкальных потребностей русского общества, в условиях коренных сдвигов во вкусах и восприятии искусства новыми поколениями[1].

Тот факт, что в суммарных оценках искусства братьев Контских определяющим оказалась не принадлежность исполнителей к тому или иному стилистическому течению, а их связь с традициями уходящей «эпохи виртуозов», особым образом подчеркивает непримиримость борьбы эстетических идей в переломную эпоху. Так уж сложилась история, что пришедшая в 60—70-е годы великолепная плеяда русских музыкантов, поднявшая отечественное инструментальное искусство на невиданную высоту, заслонила братьев Контских, как бы отодвинула их в анналы «предыстории» русского классического инструментального исполнительства. Они остались в памяти музыкальных летописцев, как кумиры концертных сезонов «эпохи виртуозов».

Подводя итоги, нельзя не отметить, что в целом результаты деятельности Антона Контского были менее значительны, чем Аполлинария, хотя критические оценки современников оказались для него благоприятнее. Причины этих аберраций мы и пытались объяснить.

Однако не в этом главный итог предпринятого исследования, не претендующего на традиционный монографический жанр.

Значение братьев Контских для формирования национальных исполнительских стилей славянских школ и в частности русской школы невозможно недооценивать. В музыкальной жизни России середины прошлого столетия эти блестящие музыканты-исполнители прочертили глубокий и яркий след. Мы имеем в виду не только влияние их оригинальных творческих личностей на многочисленные столичные и периферийные аудитории, близкое, непосредственное общение Контских с русскими музыкантами, их педагогическую работу в России. Мы имеем в виду самую широкую реакцию в русских музыкальных сферах, которая выразилась в большой эстетической полемике, оживившей патриотическое движение в критике, давшей новый толчок борьбе против чуждых русской музыке влияний.

Исполнительское искусство братьев Контских, в котором, с одной стороны, уже ощущалась агония виртуознического «деспотизма», а с другой стороны, четко проступало глубоко художественное, активно-творческое начало, характерное для

[1] Небезынтересно, однако, напомнить, что А. Б. Гольденвейзер, слышавший в ранней молодости игру Антона Контского, сохранил о нем память, как о замечательном мастере.

исполнителей просветительской эпохи, — ставило перед русскими музыкальными мыслителями вопрос о существе и значении исполнительского искусства вообще. Разговор, начавшийся еще в 40-е годы после приезда в Россию Листа, совершившего переворот во взглядах на исполнительство (вспомним, что уже тогда А. Серов, потрясенный игрой гениального пианиста, писал В. Стасову о великом значении для искусства дара исполнения!), — этот разговор был продолжен на новой основе.

Вспыхнувший с невиданной остротой спор о достоинствах и недостатках искусства польских инструменталистов, в сущности, означал глубокое обсуждение в среде русских музыкантов роли и задач исполнительства, как самостоятельного вида творчества, осмысление подлинно художественных основ национально-инструментальной исполнительской школы. Именно в этой «питательной» среде были заложены основы русской классической эстетики музыкально-исполнительского искусства. Здесь оформился и в многократных вариантах прозвучал классический тезис Серова: «музыка — цель, виртуозность — только средство».

И, наконец, проблемы стиля, — проблемы классицизма-романтизма, постановка которых в те годы была преддверием к открытию сокровищ реализма. У истоков этого открытия, наряду с другими выдающимися исполнителями, стояли яркие и стилистически контрастные фигуры братьев Контских. Такой «дуэт» оказался великолепной затравкой в споре, в поисках «золотой середины» и отборе лучших стилистических традиций исполнения.

Романтизм без «вычур» и гиперболической экзальтации, классицизм — без сухости и регламентирующего академизма получили на русской почве глубоко оригинальное национальное преломление и были приняты на «вооружение» русской исполнительской школой. В поразительной по охвату проблем полемике о Контских, как в капле воды, отразились и этот плодотворный эстетический отбор элементов традиционных стилей, и процесс кристаллизации критериев нового стиля. В этом кипении шла борьба уже за стиль реализма — исполнительский идеал наступавшей эпохи русского музыкального «ренессанса».

Братья Контские помогли осознать путь борьбы за этот стиль и отобрать многие ценности, украсившие в будущем самобытный облик русской инструментальной школы.

ГОЛОС РОДНОЙ ЗЕМЛИ

Б. Котляров

Фольклор — это зеркало души народа.
М. Горький

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Богатое и своеобразное искусство молдавских лэутаров — этих вдохновенных певцов народной жизни внесло богатый вклад в сокровищницу национальной культуры. В ее истории лэутары предстают как подлинно народные музыканты, творчество которых неразрывно связано с судьбой народа; они разделяли его участь, его радости и печали, его надежды и чаяния.

На протяжении веков лэутары являлись непременными участниками разных жизненных событий, скрашивая своим искусством некогда безрадостную долю трудового люда. Они воспевали подвиги героев и вдохновляли людей на борьбу за лучшее будущее. Их искусство тесно переплеталось с бытом народа и пользовалось большой любовью и уважением. В своих лэутарах народ видел верных друзей, кому можно было поведать самые сокровенные думы и чувства. И обращались к лэутарам не только по особым случаям, но и в обыденной, повседневной жизни. Так, молдавский крестьянин мог попросить лэутара сыграть ему о том, как у него сломалось колесо телеги. Народ не представлял себе жизни без лэутаров, о чем с наивной простотой говорит, например, такая молдавская поговорка: «Свадьба без лэутаров, что мамалыга без соли».

У ИСТОКОВ

Первые отзвуки песни — истории лэутаров, как отголоски седой старины, доносятся до нас из древней молдавской баллады «Миорица»[1]:

[1] В. Александри. «Опере ын патру волуме». Кишинэу. Едитура де стат «Картя молдовеняскэ», 1959. Волумул 4, п. 295.
«Миорица», как и другие примеры молдавского фольклора, приводится в свободном переводе автора, кроме тех случаев, когда имя переводчика указывается.

Скажи, что я женился на прекрасной, гордой королевне —
невесте царской,
Что во время моей свадьбы упала с неба звезда,
Что солнце и луна держали мне венец,
А сосны и клены были моими дружками,
Высокие горы — священнослужителями, а множество птиц —
лэутарами,
А звезды небесные освещали эту свадьбу.

Этот голос далекого прошлого, столь поэтично преломленный в устном фольклоре, подсказывает, что лэутары были издавна распространены в народе и пользовались большой популярностью. Но, если память о лэутарах живет в старинном народном творчестве, то, к сожалению, история этого раннего периода не сохранила их имен, которые затерялись в веках, растаяв как звуки их инструментов.

Уже с XV века, благодаря старинным историческим документам и литературным памятникам, до нас начинают доходить имена отдельных лэутаров. Из пожелтевших архивных материалов, этих безмолвных свидетелей давно минувших дней, мы узнаем, что в период господарства Штефана Великого славился лэутар Стойка [1]. Те же источники сообщают, что к концу XV столетия в городе Васлуе большой известностью пользовался сурлар Мирча Пурчел [2], игравший на инструменте типа свирели, изготовленном из орлиной кости. Перелистывая страницы дарственных грамот и актов куплипродажи, мы находим сведения о том, что в середине XVI века дворникул Динга получил в дар лэутара Русту, а затем группу крепостных среди которых был лэутар Тымпя [3]. С годами в деловых бумагах начинают чаще встречаться упоминания о музыкантах из народа. В XVII—XVIII веках были известны такие народные исполнители, как Петру и Санду кобзару, Лука и Тодэр скрипкару, Стан и Марин лэутары [4].

Интересно, что в старинных документах даются обычно лишь имена людей и название того или другого музыкального инструмента, которое служило им кличкой или прозвищем. В те отдаленные времена существовало обыкновение называть человека по какому-нибудь отличительному признаку, связанному либо с его внешностью, либо с особенностями местности, в которой он жил, с ее фауной или флорой, либо с видом занятия человека. Со временем подобные клички-прозвища окончательно закреплялись за данным человеком, переносились на членов его семьи, становились фамилией. Известно, что названия таких музыкальных инструментов, как лэуты, кобзы, скрипки, чимпоя, бучума и др., служили в

[1] C. Bobulescu. Lăutarii noştri. Bucureşti, 1922, стр. 39.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] N. Iorga. Studii şi documente. Bucureşti. v. 11, стр. 260.

Молдавии уже с XV века прозвищами людей. Более того, от наименования скрипки и бучума произошли названия целых деревень, как например, Бучумень, Скрипкань и Скрипкэнешть.

Такое использование названий музыкальных инструментов является лучшим свидетельством их широкого распространения и популярности в быту молдавского народа. При этом любопытно, что название инструмента иногда оказывалось долговечнее, чем сам инструмент. Так произошло, например, с лэутой — щипковым инструментом лютневого типа. Хотя в Молдавии она уже давно вышла из употребления, вытесненная более совершенными инструментами, народ прочно сохранил в памяти ее название. Отсюда и слово лэутар, ставшее нарицательным для народного музыканта-профессионала инструменталиста или даже певца.

Появлению лэутаров в городах предшествует их распространение в деревенском быту. О популярности лэутаров и о широте их распространения говорит их участие в различных видах старинных молдавских народных игр и представлений. Эти представления являлись теми элементами театра, которые до его зарождения проявлялись в песнях, сказках, плясках, хороводах, играх и обрядах в Молдавии, в Валахии, а также в России и в других странах. Исстари в Молдавии свадьбы и похороны сопровождались игрой лэутаров. Играя на скрипках, кобзах и других инструментах, они вместе с другими ряжеными бродили из села в село.

В качестве участников одной из самых старинных народных игр Кэлущерь, они, согласно языческому преданию, музыкой и танцем отгоняли злых духов от добрых людей. Под игру лэутаров проходили различные эпизоды Иродии и других обрядовых игр. Издавна в Молдавии Пэпушь разыгрывали представления кукольного театра и пели под игру одного скрипкаря, с которой начиналось представление. Неизменным участником другой старинной народной игры Капра или Турка, в которой молдавский народ в насмешливой форме выражал свою ненависть к турецким поработителям, также, был обычно старый лэутар-скрипкарь. Незаменимы были лэутары на массовых гуляниях с качелями — Скрынчоб.

В ЗЕРКАЛЕ НАРОДНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

О любовном отношении молдавского народа к лэутарам, их искусству и к выразительным возможностям инструментов, на которых они играли, образно говорят народные поэтические памятники.

Вот как передана возможность лэуты воздействовать на настроение человека:

Поверни цыган колки,
Чтобы струны натянуть,
Лэуту возьми за шейку,
Тоску игрою разгони [1].

В сравнении с музыкальным инструментом народ нашел яркий образ, чтобы передать неподвижность и безмолвие умершего человека:

Что лежишь ты, о человек, вытянувшись,
Как кобуз со струнами? [2]

Как часто в народе, то, что впечатляет его воображение, получает преломление в поэтической гиперболе.

Пэунаш [3] удалой,
Сын гор молодой.
Ходит с песнею он
Под кобуза звон
Лес чарует он
Кобузом из кости,
Что звучит сладко в ночи...
И за ним все гудит,
Лес трепещет, шумит
От песни отважной,
Песни молодецкой,
От звука кобуза,
Что кровь пламенит [4].

Образное описание получает зычный голос бучума:

Среди высоких гор,
Слышно множество голосов,
Больших бучумов зов,
Громкий, зычный клич [5].

Молдавский народ находит для чимпоя, как и для других инструментов красочные сопоставления в поговорках, загадках и выражениях: «Комарики с флуерами, сверчки с сурлой, пчелы с чимпоями, свадебную песню поющие...». А вот как вошел в народную песню чимпой:

Сколько девушек у нас в селе
Все с чимпоем наравне,
А дочка дьяка,
Та чертову чимпою родня [6].

[1] B. P. Hajdău. Etymologicum magnum romaniae. Iaşi, 1888, стр. 696.
[2] T. Burada. Almanahul musical III. 1877. стр. 79—80.
[3] Имя, данное легендарному гайдуку.

[4] C. Bobulescu. Lăutarii, noştri, стр. 30.
[5] Там же, стр. 14.
[6] T. Alexandru. Instrumentele muzicale ale poporului romîn. Bucureşti. Editura de stat pentru literatură şi artă. 1956, стр. 87.

Разновидность чимпоя, воздушный резервуар которого обтянут козьей шкурой, порождал немало комических сравнений, полных острой социальной сатиры. «Ободранный и обглоданный ревет на все село»[1]. Чимпой фигурирует и в социально направленных песнях:

Как бы встретил я мироеда,
Содрал бы с него шкуру,
Да сделал бы из нее чимпой[2].

Поэтические аллегории, ассоциирующиеся в воображении молдавского народа с музыкальными инструментами, дают представление о выразительных возможностях этих инструментов и об искусстве тех, кто на них играл. Действительно, как дорого должно было быть человеку все то, что символизировал флуер, чтобы его последним желанием было умереть со своим инструментом. Как о самом драгоценном говорит о флуере пастух из «Миорицы», чуя гибель от руки врагов. Он говорит:

Ты скажи им так:
Пусть положат мне у головы
Флуер из бузины,
Что поет о любви!
Флуер из кости,
Полный нежной тоски!
Флуер из бука,
В чьем звуке огонь![3]

Народ ощущал силу эмоционального воздействия музыки и чутко воспринимал искусство своих музыкантов. В этом отношении вспоминается старинная молдавская народная сказка «Бусуйок верде». Ее герой — Бусуйок — с помощью волшебного флуера побеждает чудовище, олицетворяющее угнетателей молдавского народа. Конечно, на пути его немало грозных препятствий: бушующие силы природы, хищные звери, ядовитые змеи, лютые разбойники. Но всякий раз добро торжествует над злом, и в этом немалая заслуга флуера. Интересен и социальный смысл, который в сказке придается игре на флуере. В этой связи показателен эпизод из той же сказки, отражающий быт старой деревни: накануне овладения тайной жизни одного из страшнейших чудовищ, терроризировавших народ, Бусуйок попадает в зависимость к сельскому попу. Богатый поп стремится закабалить его на всю жизнь, но звуками своего магического флуера Бусуйок

[1] A. Gorovei. Cimiliturile romînilor. Bucureşti. Academia Romîna, 1898, стр. 73.

[2] T. Alexandru. Instrumentele muzicale ale poporilui romîn, стр. 76.

[3] C. Bobulescu. Lautarii, noştri, стр. 24.

заставляет его пуститься в пляс, который достигает такой стремительности, что поп лопается[1].

Среди лэутаров, прочно вошедших в музыкальный быт молдавского народа, на протяжении столетий особенно выделялись скрипкари. Это было связано с ранним бытованием скрипки в Молдавии, чему, безусловно, способствовали богатые народные традиции смычковой культуры молдавского народа. На основе этих традиций скрипка глубоко внедрилась в жизнь народа и стала одним из самых распространенных инструментов как в народной музыкальной практике, так и в помещичье-усадебном и даже придворном музицировании. Мы говорим «даже придворном», потому что музыкальный быт придворной знати должен был наиболее далеко отстоять от народных традиций.

Лэутары-скрипкари заняли столь видное место в деревенском, как и позже в городском быту, потому, что скрипка как нельзя лучше отвечала духовному складу и художественным запросам молдавского народа.

Богатство, простота и красочность художественных образов молдавского народного музыкального творчества выражают многообразие чувств и настроений. Теплая, проникновенная лирика и драматическая насыщенность молдавской музыки, ее задушевная певучесть и буйная, неудержимая удаль нуждались в таких средствах художественного воплощения, которые сочетали бы в себе богатство и разнообразие выразительных возможностей, гибкость, красочность и подвижность. Молдавская народная инструментальная музыка органически сочетает глубокую напевность народной песни с искрящейся живостью народного танца, то есть именно то, что так хорошо можно передать на скрипке.

Жизненность музыкального инструмента определяется, в конечном счете, богатством его эмоционально-выразительных возможностей и способностью воплощать идейно-художественные требования народа. Скрипка, обладая по сравнению с другими народными инструментами наиболее богатыми выразительными возможностями, стала любимым инструментом широчайших народных масс.

Молдавский народ всегда ценил в скрипке ее выразительность и подвижность, ее близость к человеческому голосу, гибкость и красочность ее звучания. И в чувствах и в мыслях народа скрипка всегда отождествлялась с наиболее возвышенными и нежными переживаниями, с наиболее дорогими ему образами и он всегда доверял ей свои самые сокровенные думы о любви, о свободе, о жизни. Поэтому, вполне естественно, что скрипка с ее богатыми выразительными свойст-

[1] «Повешть породниче молдовенешть». Кишинэу, 1955. Едитура де стат а Молдовей. Алкэтуиторий И. Д. Чобану ши М. Г. Савина, стр. 36—48.

вами тесно связана со многими видами художественного творчества молдавского народа.

Глубокие народные истоки скрипичной культуры в Молдавии, разумеется, нашли свое живое отражение в том мире чувств и образов, которыми так богат молдавский фольклор. Органически ассоциируясь с этим миром, со всем чистым, светлым и возвышенным, скрипка сама стала символом этих понятий в народном представлении. Поэтому так образно скрипка фигурирует не только в песнях, но и в таких видах молдавского народного творчества, как поговорки, загадки и т. п.

Примером отражения жизни скрипки в народном творчестве может явиться одна из многочисленных старинных дойн, в которой говорится:

Лист зеленый, виноградный,
Прут — река, скрипки звучание [1].

О широком распространении скрипки в молдавском народном творчестве говорят также многочисленные поговорки. Вот одна из них: «заяц и скрипка». В молдавском народе эта поговорка служит для выражения чего-то несовместимого, причем скрипка олицетворяет положительное понятие. А вот какое шутливое отражение получил в молдавских поговорках веселый нрав народных музыкантов. «С лэутарами самого черта в дом приведешь». О большой популярности искусства лэутаров-скрипкарей говорит известное выражение: «Словно из-под земли выросли три лэутара: скрипкарь, кобзарь и наист».

Красочно отражена скрипка в молдавских народных загадках.

В лесу я родилась,
В лесу я выросла,
В село я жить пришла
И петь я принялась [2].

Как бы перекликаясь с этой загадкой, ей вторит народная поговорка: «Дощечка еловая, ты селу веселье».

А вот как образно представляет себе молдавский народ звучание скрипки:

У сестренки голос тонкий,
Тело легче легкого,
Я с собой ее несу,
У плеча ее держу [3].

Обаятельная теплота звучания и могучая сила воздействия скрипки связывались в представлении народа с поэтиче-

[1] B. P. Hajdău. Etymologicum magnum romaniae, стр. 1296.
[2] «Кулежере де провербе, зикэторь, гичиторь, чимилитурь ши експресий нородниче молдовенешть», алкэтуитэ де Л. Корняну. Кишинэу, «Шкоала Советикэ», 1952, стр. 215.
[3] Там же.

ским, чарующим началом, не лишенным порой и суеверия. Эмоциональное воздействие скрипки было настолько велико, что не случайно в воображении молдавского народа ей приписывалась сверхъестественная сила, что видно, например, из следующей загадки:

По бокам уголки,
На боках выемки,
Чудо заговор внутри![1]

Надо сказать, что элемент чудодейственного, сверхъестественного ассоциируется со скрипкой в представлении не только молдавского народа. У белорусов, например, слово гудеть означало играть и также колдовать, а по-польски слово гусла тоже значит колдовство, чары, суеверие[2]. Представление об игре и таинственности, как о чем-то однородном, зародилось, по-видимому, еще в далекие языческие времена. Особенно много легенд и поверий связывалось со скрипичной игрой, именно в виду силы ее воздействия, а также мастерства, которого она требовала. В этом усматривалось участие нечистой силы, которая стремилась с помощью скрипки совратить верующих с пути-праведного. Отсюда частое изображение черта, играющего на скрипке, о чем свидетельствует, например, изображение на стене старой молдавской церкви (см. иллюстрацию «Черт, играющий на скрипке»).

Поэтизация скрипки в народе проходит под знаком реализма, свойственного истинно народному творчеству. Яркая образность, доходящая почти до осязаемой конкретности, простота и меткость сравнений в приведенных поговорках и загадках — все это подчеркивает глубокую народность скрипки и ту заметную роль, которую она играет в поэтическом мире молдавского народа. В первой загадке метко и лаконично подчеркивается народный характер скрипки и пение, как ее основная выразительная черта. О том, какова была скрипка в представлении народа, можно судить по аллегории: «у сестренки голос тонкий». Такой образ мог возникнуть только на основании представления о ярком и светлом скрипичном звуке. Связь скрипки с образом сестренки говорит о теплом отношении народа к названному инструменту.

Лэутары и музыкальные инструменты широко представлены и в молдавском изобразительном искусстве. Отражая старинные традиции народного музыкального искусства своей страны, молдавские живописцы часто воспроизводили лэутаров с их инструментами на фресках в молдавских церквах

[1] «Кулежере де провербе, зикэторь, гичиторь, чимилитурь ши експресий нородниче молдовенешть» алкэтуитэ де Л. Корняну. «Шкоала Советикэ». Кишинэу, 1952, стр. 215.

[2] Польско-русский словарь под ред. Юз. Краснова. М., 1931, стр. 172.

и монастырях, а также в зарисовках и жанровых миниатюрах. Молдавские мастера-художники создавали эти оригинальные образцы изобразительного искусства в тяжелых условиях классового гнета и борьбы против турецких захватчиков. Они запечатлели образы лэутаров и музыкальных инструментов как часть народного быта. Поэтому характерной чертой большинства изображений являются народные сцены с участием лэутаров. Встречаясь с XIV—XV веков и далее, эти изображения и, в особенности зарисовки жанровых сцен деревенского быта ярко свидетельствуют о народной основе молдавской инструментальной культуры. Благодаря им мы также узнаем о старинных типах музыкальных инструментов, бытовавших в Молдавии в отдаленные времена. Так, фреска на стене Воронецкого монастыря, построенного еще в XIV—XV веках, сохранила для потомства изображение группы музыкантов, играющих на различных инструментах, среди которых имеются духовые, ударные, а также инструмент скрипичного типа.

Лэутары и их инструменты постоянно привлекали к себе внимание посещавших Молдавию иностранцев. Они также оставили нам жанровые зарисовки массовых сцен на ярмарках и народных гуляниях. И всякий раз на этих картинках, словно выхваченных из повседневного быта, мы видим лэутаров в живом соприкосновении с народом.

Широкая народность и демократизм искусства лэутаров нашли свое отражение не только в фольклоре и изобразительном искусстве, но и в молдавской поэзии, в которую нередко вводили музыкальные инструменты, чтобы оттенить лирические, пасторальные настроения. Вот отрывок из стихотворения В. Александри, в котором рисуется картина сельской жизни:

У качелей на лужайке
По ковру травы зеленой,
Парни с девушками хору
Пляшут под скрипку, кобзу, най [1].

Выразительные свойства скрипки стимулировали следующие строки И. Крянгэ: «Нужно было иметь каменное сердце, чтобы оно не трепетало, когда глубокой ночью раздавались звуки скрипки сельского скрипкаря из Хумулешть, за которым с песнями по селу ходили парни»[2].

Образно выступает скрипка в творчестве поэта М. Эминеску, которое питалось и молдавским фольклором:

[1] C. Bobulescu. Lăutarii noştri, стр. 127.
[2] И. Крянгэ. Опере алесе. Кишинэу. Едитура де стат а Молдовеї. 1953, стр. 297.

Кажется, что гордые деревья
Имеют душу под корою,
Вздохи в их густых ветвях
Голос тайны пробуждают,
Их ветвями, как на скрипке,
Ветер, проходя играет,
Колокольчиками листьев
Сон полуночи тревожа [1].

Это стихотворение является пересказом народных мотивов, которыми пронизаны такие поэмы Эминеску, как, например, «Кэлин небун». И в этом произведении фигурируют музыкальные инструменты. Скрипка и кобза выступают здесь как неотъемлемая часть молдавского народного сказочного мира, наряду с его важнейшими персонажами.

Свекр учтиво приглашает
Сесть за стол дружков почетных;
Солнце за стол село справа,
А луна — на место слева.
Остальные же расселись
Все по летам и по чину,
Мягко скрипка зазвучала,
С кобзой свадьбу величая [2].

Замечательным образцом опоэтизации скрипки на глубоко народной основе является рассказ М. Горького «Макар Чудра», навеянный молдавскими впечатлениями автора. Вот в каких ярких образных выражениях передает М. Горький поэтичный характер и силу эмоционального воздействия искусства скрипача цыгана из Молдавии: «Радда и говорит: «Хорошо ты, Лойко, играешь! Кто это сделал тебе скрипку такую звонкую и чуткую?» А тот смеется: «Я сам делал! И сделал ее не из дерева, а из груди молодой девушки, которую любил крепко, а струны из ее сердца мною свиты».

«О ней, этой Радде, словами и не скажешь ничего. Может быть, ее красоту можно бы на скрипке сыграть, да и то тому, кто эту скрипку, как свою душу, знает».

И далее: «Да! Так вот раз ночью сидим мы и слышим — музыка плывет по степи. Хорошая музыка! Кровь загоралась в жилах от нее, и звала она куда-то. Всем нам, мы чуяли, от той музыки захотелось чего-то такого, после чего и жить уж не нужно было, или, коли жить, так — царями над всей землей...».

И наконец: «А играет — убей меня гром, коли на свете еще кто-нибудь так играл! Проведет, бывало, по струнам смычком — и вздрогнет у тебя сердце, проведет еще раз —

[1] M. Eminescu. Literatura populară. Craiova, Ed. 2, стр. 331.
[2] M. Eminescu. Poezii. Bucureşti, 1950, стр. 89.

и замрет оно, слушая... И плакать и смеяться хотелось в одно время, слушая его. Вот тебе сейчас кто-то стонет горько, просит помощи и режет тебе грудь, как ножом. А вот степь говорит небу сказки, печальные сказки. Плачет девушка, провожая добра молодца! Добрый молодец кличет девицу в степь. И вдруг — гей! Громом гремит вольная, живая песня, и само солнце, того и гляди, затанцует по небу под ту песню!..

Каждая жила в твоем теле понимала ту песню, и весь ты становился рабом ее»[1].

Так в поэтичной прозе М. Горький воплотил возвышенную красоту и выразительность голоса скрипки — самую сущность того, что породнило ее с душою человека и возбудило в ней образные ассоциации, живущие в Молдавии, на Украине и в России.

Опираясь на народные традиции, современные молдавские поэты и писатели в своих произведениях часто обращаются к искусству лэутаров и их музыкальным инструментам. В условиях советской действительности эти мотивы связываются в их творчестве с новой тематикой колхозной и городской жизни. Так, например, в стихотворениях «Мэй скрипкаре, мэй кобзаре» и «Жок» Л. Корняну, игра на скрипке выражает радость созидательного труда и освобожденной жизни. Те же мотивы ассоциируются с народными музыкальными инструментами в ряде стихотворений молдавских поэтов Эм. Букова, П. Крученюка и других. Не забывают молдавские поэты и прозаики о лэутарах и их инструментах при передаче лирических настроений, как например, в некоторых произведениях А. Лупана или Эм. Букова.

ТАК ЖИЛИ ЛЭУТАРЫ, ТАК ФОРМИРОВАЛИСЬ НАРОДНЫЕ ТАЛАНТЫ

Из ранних документов мы узнаем, что в большинстве своем лэутары были крепостными и что положение их было очень тяжелым. Для знати искусство лэутара являлось лишь средством увеселения и забавы: лэутар должен был услаждать слух господ; бывали случаи, когда его заставляли играть до полного изнеможения. Помещики и бояре вообще не считали лэутара человеком и среди молдавской аристократии еще на рубеже XVII—XVIII века существовало мнение, что «народный музыкант, играющий на скрипке или алэуте (более старинное название лэуты) на базарах, ярмарках и свадьбах, не может брать себе в жены дочь порядочного человека

[1] М. Горький. Собрание сочинений. М., 1960. Т. I, стр. 9, 10, 11.

или боярина потому, что алэутары являются посмешищем для бога и людей»[1]. В глазах феодала лэутар был лишь вещью, которой можно было распоряжаться по собственному усмотрению. Лэутаров можно было покупать, продавать, дарить и передавать по наследству, как всякое движимое или недвижимое имущество. Бывали случаи, когда при подобных сделках лэутара юридически делили на две части, причем одна его половина могла принадлежать одному хозяину, а другая — другому. Так было, например, с лэутаром Андронаки Кименджиу, который наполовину был собственностью Георгия Сырдаря и Хаморского монастыря[2]. Стоимость музыканта, как и вообще крепостных, приравнивалась к цене вещей или животных. Так, двух крепостных можно было обменять на породистую лошадь, а за десяток душ получить телегу с упряжкой. Распоряжаясь произвольно судьбой лэутара, хозяева разрушали семьи, разлучали мужей и жен, детей и родителей.

Особенно тяжелым было положение цыган, среди которых встречалось много музыкантов. Будучи крепостными, они, как и их молдавские собратья, подвергались жестокой эксплуатации со стороны господствовавших классов, которые притесняли их вдвойне, потому что они были цыганами.

Английский путешественник, посетивший Молдавию в начале прошлого столетия писал, что с цыганами «обращались, как с животными. Предполагается, что они людоеды и едят детей»[3].

Крепостная реформа коснулась молдавских цыган лишь отчасти. Они не были наделены землей, так как их приравняли к «дворовым» русских губерний. Им приходилось жить в обстановке почти полного бесправия и даже те немногие законы, которые охраняли их права, фактически существовали только на бумаге.

В условиях столь тягостного существования нередки были случаи самоубийства крепостных. Учащались и их побеги, о чем свидетельствуют многочисленные жалобы помещиков. Интересна следующая выдержка из ответа помещицы селения Захарное Ени на обвинение в притеснении семьи беглого крепостного: «сим имею честь ответствовать, что сказанный цыган куплен мною с его семейством законным порядком с уплатой денег, а потому считаю распоряжение суда совершенно для себя обидным, так как оный отнимает у меня собственность мою до решения судебного места, не могу ни-

[1] C. Bobulescu. Lăutari şi hori în pictura bisericilor noastre. Bucureşti, 1940, стр. 10.
[2] A. Sava. Documente psivitoare la tîrgul şi ţinutul Orheiului. Bucureşti, 1944, стр. 159.
[3] «Arhiva» VII. Iaşi, 1896, стр. 14.

как отдать Вам семейство показанного цыгана, самого же его на лицо не имеется, но если суд, действуя по предписанию высшей власти, заботится о том, чтобы я не сделала никаких притязаний, не причиняла бы побоев и не угнетала бы сказанное семейство, то я включаю у сего подписку в том, что не только угнетений и побоев, но и никаких совершенно притеснений чинить не буду упомянутому семейству, под строгою по законам ответственностью, что же касается возврата, якобы, взятых мною денег и вещей, то я на сие имею справедливые оправдания, которые представляю в судебное место, и кажется мне, что по всей справедливости я более заслуживаю доверия, нежели крепостной мой цыган, купленный за собственные мои деньги... Июня 2-го дня 1833 г.»[1].

В ответ на все усиливающуюся эксплуатацию, притеснения и издевательства все чаще и решительнее поднимались на борьбу широкие народные массы. По стране одна за другой прокатывались волны крестьянских бунтов и восстаний, которые подавлялись с необычайной жестокостью. Но ни суровые репрессии, ни кровавые расправы, ни материальные и моральные трудности не могли сломить волю народа и его стремления к свободе. Не могли они убить его созидательной силы, заглушить его голос, погасить творческое пламя в сердцах его певцов-лэутаров. К тем мрачным временам в Молдавии можно отнести проникновенные слова М. Горького: «Замкнуты были уста народа, связаны крылья души, но сердце родило десятки художников слова, звуков, красок»[2].

В ту пору устное музыкальное народное творчество было едва ли не единственной возможностью излить накопившиеся в душе людей горечь, боль, гнев, протест и надежду. И вот в фольклоре на фоне безбрежной тоски и скорби зазвучали новые мотивы, зовущие к борьбе за освобождение. Призыв к действию на крыльях песни облетал народные массы, воспламеняя сердца людей, увлекая их вперед, на месть, на расправу с поработителями. Смелые люди из трудовых крестьян и городской бедноты брались за оружие и уходили в леса, в гайдуки. Эти народные мстители нападали на бояр, помещиков, царских жандармов и богатых торговцев, отбирали у них добро и раздавали его бедным. В молдавском народном творчестве живут легендарные образы героев-гайдуков, одного из которых — Кырджали — воспел А. С. Пушкин.

Вместе с гайдуками шли и их кровные братья-лэутары. Они не только воспевали своим искусством славные дела борцов за справедливость и счастье народное, но принимали

[1] Архив бессарабского дворянского собрания. Дело № 3, 1833 г., стр. 100.
[2] М. Горький. Сборник о Родине. Огиз. М., 1945, стр. 47.

также непосредственное участие в самой борьбе. Так, известно, что в отрядах Тудора Владимиреску были лэутары, активно участвовавшие в революционных событиях 1821 года. Некоторые руководители гайдуцкого движения сами были музыкантами, как например, Барбуло или Тобулток. Во второй четверти прошлого столетия Тобулток со своим отрядом наводил ужас на угнетателей молдавского народа и ему приписывается авторство многих гайдуцких песен о славных подвигах его отважных сподвижников.

Но, кроме отдельных лэутаров, чьи имена мелькают на выцветших от времени листах средневековых документов, в Молдавии имелась и масса народных музыкантов, оставшихся навсегда безымянными. Одним из проявлений силы и жизненности традиций народного музицирования как раз и является то, что оно не ограничивается отдельными, изолированными представителями, а приобретает массовый характер.

Издавна в быту молдавского народа развилась практика совместной игры в народных оркестрах-тарафах.

Одновременная игра на нескольких инструментах использовалась и для военных целей. Однажды, по преданию, она была применена Штефаном Великим как военная хитрость, благодаря которой он разбил превосходящую по численности турецкую рать. С небольшим отрядом он послал 10—15 бучумистов, приказав им трубить изо всех сил. Турки решили, что на них надвигаются основные силы Штефана и устремили все внимание на них. Тем временем главные силы господаря ударили по врагу с другой стороны и одержали победу.

О раннем распространении в Молдавии практики совместной игры на разных музыкальных инструментах говорят нам путешественники, посещавшие страну еще в XVI веке. Так, польский дипломат и хронист Мацей Стрыковский, находясь в Молдавии проездом в 1574 году, отмечал, что у молдован существует древний обычай славить в песнях дела своих великих людей под звуки скрипок и других инструментов[1].

Из народной музыкальной практики тарафы проникали и в быт знати. В домах помещиков, при дворах воевод и господарей народные оркестры встречаются по меньшей мере уже с начала XVI столетия. Более того, они даже рассматриваются как принадлежность хорошего тона, как атрибут придворного этикета воеводы, как признак его знатности и богатства. Воеводе не пристало обходиться без оркестра, как считает, например, молдавский господарь Нягое Бассараб, который в наставлениях своему сыну Фео-

[1] M. Stryjkowski. Kronika Polska, Litewska, Żmudska... Warszawa, 1846. T. II, стр. 320.

досию напоминает, что воевода должен иметь за своим столом много скрипок, свирелей и барабанов [1].

Важную роль играют оркестры из народных музыкантов в придворном быту по торжественным случаям. Празднования победы, бракосочетания или какого-нибудь другого значительного события требовали большого блеска и оркестры здесь становились незаменимыми. Так, под звуки большого оркестра состоялся триумфальный въезд господаря Михая Храброго в город Алба Юлия [2]. Стремление к внешней пышности приводило к тому, что с годами оркестры при дворах господарей достигали значительных размеров. О большом придворном оркестре сообщает своему королю шведский посол П. Страсбург, проезжая через Молдавию и Валахию по дороге в Константинополь в 1632 году [3]. Большое внимание народному оркестру уделяет также немецкий дипломат А. Адерсбах, подробно описывая свадебные торжества по случаю бракосочетания дочери молдавского господаря Василия Лупу Руксанды и сына Богдана Хмельницкого Тимофея в 1652 году; на этой свадьбе, длившейся неделю, кроме тарафа господаря, играл и домашний оркестр украинского гетмана [4]. Тимофей Хмельницкий затребовал оркестр своего отца. До прибытия этого оркестра он, по словам Адерсбаха, не ел, не пил, и не веселился; развеселить Тимофея мог только оркестр из казаков его отца, игравших родные ему мелодии [5].

Таким образом, на Украине домашние оркестры бытовали уже в первой половине XVII столетия, то есть значительно раньше, чем это предполагалось по известным украинским и русским источникам.

От господарей и воевод не отставали и помещики, стремившиеся перещеголять друг друга своим домашним оркестром. Некоторые бессарабские помещики имели даже по два оркестра.

Несмотря на тяжелые условия жизни, силой дарования, настойчивостью и упорным трудом из среды народа выделялись лэутары, получавшие известность не только в Молдавии, но и далеко за ее пределами. Одним из признаний их искусства может явиться приглашение молдавского народного оркестра на торжества в Петербурге при дворе Анны Иоановны в

[1] B. P. Hajlău. Arhiva istorică României. Bucureşti. V. I, partea 2. стр. 113.
[2] S. Scamoschezi. Monumenta Hungariae Historica. Budapesta, 1876. Script 28. Rerum Transilvănarum, стр. 349.
[3] G. Breazul. Patrium Carmen. Graiova, 1939, стр. 17.
[4] В состав оркестра входили три скрипки, виолончель, тромбон и другие инструменты.
[5] N. Iorga. Acte şi fragmente. Bucureşti, 1895, V. I, стр. 208—214.

1740 году. В состав этого оркестра входило девять человек: Иван Неделько (очевидно, капельмейстер), Николай Ардаков, Ердан Гурец, Михаил Иванов, Исай и Федор Николаевы, Павел Степанов, Егор и Иван Федоровы[1]. Возможно, что и в хоре цыган, привезенном Орловым из Бессарабии в Петербург в конце XVIII века, также имелись молдавские музыканты.

В 1774 году русский генерал П. А. Румянцев просил Диван Молдавии и Валахии послать в Петербург ко двору Екатерины II кобзарей братьев Ивэницэ и флуериста или наиста Станку[2].

О раннем развитии оркестровой культуры в Молдавии можно судить по тому, что ряд авторов XVIII столетия говорит уже о ее давних традициях. Распространение оркестров в Молдавии тесно связано с крестьянским бытом; народная основа оркестровой культуры превратила тарафы в действенный фактор сельской жизни.

Молдавские народные оркестры были самого разнообразного состава. Они группировались вокруг какого-нибудь известного лэутара и по обыкновению состояли из 12—18 человек. В состав их входили две скрипки, альт, контрабас, кобза, флуеры разных видов, флейта, два кларнета, най, чимпой, две трубы, тромбон, ударные инструменты и, позже, цимбалы. Но, пожалуй, основное место в этих оркестрах занимают скрипки и флуер, обычно, играющие в тарафе ведущую роль.

По мере роста и развития городов Молдавии, лэутары, как и их русские собратья скоморохи, постепенно оседали в городах, принося с собой в городской быт традиции народного музицирования. На городских улицах и площадях стали появляться группы музыкантов как непосредственные спутники народных празднеств, гуляний, жоков, свадеб и т. п. Упоминавшийся английский путешественник сообщает, что, находясь в Кишиневе в январе 1817 года, он слушал на улицах города оркестр из пяти музыкантов[3]. Они красочно выделялись на фоне быта тогдашнего Кишинева.

«У некоторых питейных домиков, — писал побывавший в Кишиневе в 1829 году А. Стороженко, — на террасах с навесом барды молдавские цыгане наигрывают и напевают сочиненные ими на разные случаи заунывные песни»[4].

[1] «Внутренний быт русского государства». 17 октября 1740 по 25 ноября 1741 г., по документам, хранящимся в Московском Архиве Министерства Юстиции, М., 1880—1886, т. I, стр. 201—202.

[2] G. Breazul. Știri noi despre relațiile muzicale romîno—ruse. «Muzica». București, 1956, Nr. 1—2.

[3] «Arhiva» VII. Iași, 1896. P. 13.

[4] «Юбилейный сборник г. Кишинева 1812—1912», ч. I, стр. 45.

Искусство лэутаров, отражая городские влияния, приобретало значение важного фактора в становлении национальных особенностей молдавской музыки. Он привлек особое внимание А. С. Пушкина во время его пребывания в Кишиневе в 20-е годы прошлого столетия. Смешиваясь на улицах и площадях города с пестрой толпой, вслушиваясь в игру лэутаров, гениальный русский поэт полюбил молдавский фольклор, который получил отражение в ряде его замечательных произведений (репродукция картины — Пушкин слушает дойну).

Пушкину особенно нравилась игра крепостных музыкантов помещика Варфоломея, оркестр которого славился в округе. Лэутары Варфоломея играли и пели, аккомпанируя себе на скрипках, кобзах и тростянках[1].

Одной из мелодий, слышанных Пушкиным от лэутаров, была «Арде-мэ, фриже-мэ» («Жги меня, режь меня»), которая вдохновила его на «Песню Земфиры» в поэме «Цыганы». В исполнении лэутаров поэт, отличавшийся тонким чутьем художника-гуманиста, почувствовал глубокий, общечеловеческий смысл песни. По просьбе Пушкина эта песня была записана и в лэутарском инструментальном варианте включена военным капельмейстером Ф. Ружицким в первый сборник обработок молдавских и валашских народных мелодий, опубликованный в Яссах в 1834 году.

Издание этого сборника стимулировало интерес к искусству лэутаров и к молдавскому фольклору в целом, предвещая подъем молдавской художественной национальной мысли, оформившейся как течение с выходом в свет газеты «Дачия литерарэ» в 1840 году. Пробужденный сборником интерес к искусству музыкантов из народа нашел красочное отражение в статье К. Негруци, помещенной в одном из номеров этой газеты в первый же год ее издания. Описывая обычаи молдаван и их песни, автор говорит о роли лэутара в быту народа. Он стоит в кругу танцующих, своей игрой вызывая всеобщее веселье, он обращается к присутствующим с шутливыми прибаутками, подбадривая застенчивую влюбленную девушку, или высмеивая старика, взявшего в жены молодую красавицу. Поется ли песня о прекрасной Еленуце из Пятры, или о легендарном гайдуке, лэутар всегда умеет талантливо воплотить образы, передать очарование народной песни.

Сборник Ружицкого дает нам представление о музыкальном быте Молдавии прошлого столетия, о том, какие мотивы исполнялись в ту пору лэутарами и их оркестрами, а также о том, на что могли ориентироваться в своем творчестве первые молдавские композиторы. Так, мы узнаем, что в ре-

[1] В. Горчаков. Воспоминания о Пушкине. «Московские ведомости», 1859, № 19, стр. 86.

пертуаре лэутаров были песни пандуров Тудора Владимиреску «Хайдем фрацъ се трэим гине» («Будем, братцы, вольно жить»), «Кынтекул луй Бужор тылхар» («Песня гайдука Бужора»), любовно лирическая песня «Еленуца де ла Пятра» («Еленуца из Пятры»), песня социального протеста «Тоатэ лумя ку норок, нумай еу ард ын фок» («Все счастливы, лишь я один горю в огне»), задушевные напевы типа сентиментального городского романса «Лунэ, лунэ, мулт ешть плинэ» («Луна, луна, как ты полна»), «Мэ сфыршеск, амар мэ доаре» («Гибну я от горькой боли»), юмористическо-бытовые песни «Кумэтрица драгэ» («Дорогая кумушка») и «Вечиникэ, вечиникэ» («Соседушка, соседушка»), жанровые пастушеские танцы и др. Таким образом, благодаря Ружицкому, мы видим, что в репертуаре лэутаров были мелодии разных жанров, как деревенского, так и городского фольклора, включая и революционные песни, одну из которых — «Пом, пом» слышал Пушкин, находясь в Кишиневе.

Сделанная для Пушкина запись «Арде-мэ, фриже-мэ» и сборник Ружицкого способствовали ознакомлению русских музыкантов с репертуаром молдавских лэутаров. «Арде-мэ, фриже-мэ» была напечатана в 1825 году в московском журнале «Телеграф», а сборник Ружицкого, посвященный П. Д. Киселеву, был привезен им в Россию после ухода его с поста председателя Дивана Молдавии и Валахии. Образцы лэутарского репертуара стали известны русским композиторам, которые входили в круг друзей Пушкина и Киселева. Этим, в частности, можно объяснить интерес многих русских композиторов к молдавскому фольклору; достаточно вспомнить музыку Глинки к драме Бахтурина «Молдованская цыганка», «Валашский танец», включенный Верстовским в оперу «Громобой», романсы Верстовского, Виельгорского и Чайковского и т. д.[1].

Искусство лэутаров, чьи прогрессивные традиции сыграли столь значительную роль в становлении национального начала в молдавской художественной жизни, прошло долгий и сложный путь развития. Ознакомление с ним поможет лучше понять его специфику, во многом определившую своеобразие молдавской национальной культуры, а это, в свою очередь даст возможность выявить полнее вклад Молдавии в развитие музыкальной культуры нашей многонациональной страны.

Любовно выхаживая и лелея свое искусство, оберегая его самобытные черты, лэутары достигли высоких художественных результатов и мастерства, вызывавших восхищение народа и завоевавших всеобщее признание.

[1] Б. Котляров. «История песни Земфиры». «Советская музыка», 1964, № 9, стр. 40—44.

В то же время лэутары не замыкались в рамки узкой профессиональной секты. Между ними и породившей их народной массой продолжали сохраняться тесные узы, обеспечивающие жизненность их искусства. Перекликаясь с запросами народа, оно находило живой отзыв в сердцах людей, будило в них светлые чувства, надежду и протест. Значительное место в нем занимали образы природы, сыгравшие столь важную роль в формировании его поэтической сферы. Опоэтизированные образы природы ассоциировались в их творчестве не только с пасторально-жанровыми элементами, не только с переживаниями человека, но и с идеей родины, многострадальной, в прошлом не раз поверженной, но всегда возрождающейся, как феникс из пепла. В условиях тяжелого социально-экономического гнета, некогда бывшего уделом молдавского народа, искусство, насыщенное таким содержанием, находило в народных массах широкий отклик. Разнося свое искусство по родной земле, лэутары обогащались новым опытом, что еще больше расширяло его сферу.

Яркая выразительность и глубоко народная основа искусства лэутаров определили его место в духовном достоянии молдавского народа, превратили его в неотъемлемую часть молдавской национальной культуры. Пройдя золотой нитью через века, традиции искусства народных музыкантов продолжают жить в молдавском народе. В XIX—XX столетиях его талантливо представляют Ангелуцэ, Нэстасэ, Параскива, Барбу Лэутар, Янку Пержа, Лемиш, Албина, Бурзой, Марин, Корницэ, Херар, Парно, Поляков, Прокупец, Мурга, Морар и др.

Этот перечень далеко не является исчерпывающим; сохранившиеся сведения говорят только о самых выдающихся представителях молдавского народного музыкального искусства. Сохранившиеся биографические материалы весьма ограничены, но имеющиеся в нашем распоряжении нотные записи существенно дополняют представление о творческом облике и исполнительском стиле этих народных музыкантов.

ОЧЕРКИ-ПОРТРЕТЫ

БАРБУ ЛЭУТАР

В лице Барбу Лэутара мы видим одного из наиболее ярких представителей молдавской музыкальной культуры первой половины прошлого столетия. Как многие лэутары, Барбу не только играл на различных инструментах, но и пел. Владея, помимо скрипки, кобзой и наем, он особенно прославился как скрипкар.

Одной из основных черт молдавского народного инструментального, и особенно, скрипичного искусства является

высокая культура звука, умение «петь» на скрипке. Искусство Барбу Лэутара обусловливалось богатством и своеобразием воплощавшихся им художественных образов и мастерским использованием выразительных возможностей инструмента.

О мастерстве Барбу Лэутара, о силе эмоционального воздействия его игры на слушателей, об его искусстве импровизации и необычайной музыкальной памяти ярко свидетельствует описание его встречи с гениальным венгерским пианистом и композитором Ференцом Листом. Встреча эта состоялась в январе 1847 года, по одним сведениям, в Яссах, где Лист находился проездом, по пути в Россию, а по другим сведениям, в усадьбе Василе Александри Мирчешты, что кажется более правдоподобным. Приведем с некоторыми сокращениями то, что писала об этой встрече парижская газета [1].

«Это был оркестр народных музыкантов во главе с Барбу Лэутаром. Барбу Лэутар был стар: его седая раздвоенная борода спускалась до груди, а из-под надвинутой на лоб шапки сверкали умные и живые глаза.

Александри махнул рукой, а Барбу, обернувшись к своему оркестру, подал знак музыкантам. Своеобразная музыка хлынула по высокому, просторному залу. Музыканты играли на скрипке, кобзе и нае.

Когда они закончили, бояре, бросив несколько золотых в стакан вина, протянули его Барбу со словами:

— Пей, Барбу, пей!

Опорожнив стакан со всем его содержимым и вынув изо рта золотые, Барбу с благоговением поцеловал их.

Отвесив земной поклон, музыканты снова заиграли. Зазвучала музыка, то задумчиво спокойная, то печально протяжная, то бурная... Они играли как-то особенно выразительно и задушевно, как того и требовала исполняемая музыка.

Затем, схваченный вдохновением, Барбу заиграл что-то неописуемо прекрасное. Лист слушал, не говоря ни слова. Пораженный одухотворенностью исполнения, Лист с благоговением внимал этим бродячим артистам, которые умели постичь тайну музыкального искусства. Словами невозможно

[1] «La Vie Parisienne», № 48 от 28 ноября 1874.

описать этой музыки. На фоне высоких звуков ная ярко выделялась широкая мелодия с ее щемящей, но сдержанной тоской. В этой музыке слышались вздохи печали, порывы страсти и безбрежная широта равнин. Ее подерживал монотонный аккомпанемент кобзы, в который время от времени врезалась одна и та же короткая поющая фраза, чтобы, казалось, подчеркнуть ее самобытный и своеобразный характер.

Застыв в дубовом кресле, Лист слушал, не отрывая глаз от музыкантов, и время от времени на его выразительном лице отражались волновавшие его чувства. Когда стих последний аккорд, Лист прижал руки к груди и, как бы сдерживая волнение, сказал:

— Ах, как это красиво!

Вынув из кармана горсть золотых, Лист опустил их в стакан Барбу со словами:

— Выпьем вместе, Барбу!

Затем Лист поднялся и, обращаясь к Барбу, сказал:

— Ты познакомил меня с твоей музыкой, теперь я познакомлю тебя с моей.

Вместо ответа старый лэутар приложил руку к груди и низко поклонился.

Лист сел за рояль и в наступившей тишине заиграл. Со скрипкой в руках Барбу внимательно слушал, не спуская глаз с неизвестного ему музыканта. Лист начал прелюдией; потом под влиянием вдохновения и нахлынувших на него чувств, перешел к импровизации венгерского марша, чья широкая, звучная мелодия все время доминировала над украшавшими ее арпеджиями, трелями и другими чрезвычайно трудными виртуозными эффектами. Воодушевившись, опьяненный звуками, закинув голову назад, с полузакрытыми глазами, он руками пробегал по клавиатуре рояля, извлекая жемчужный поток звуков; пальцы его с невероятной быстротой перебирали клавиши, и звуки, то металлически звонкие, то мягкие и приглушенные, то и дело растворялись в первоначальном мотиве — глубоком, поющем, величественном, как звучание органа. Лист поднялся под бурные аплодисменты присутствовавших.

Барбу Лэутар подошел к Листу и, протягивая ему стакан шампанского, сказал:

— Теперь, хозяин, в свою очередь, я прошу тебя: пей!

— Барбу Лэутар, — сказал Лист, — что ты скажешь об этой мелодии?

— Она такая красивая, — ответил старый лэутар, — что, если ты мне позволишь, я попробую сыграть ее тебе.

На губах Листа промелькнула недоверчивая улыбка, но он сделал утвердительный знак головой. Барбу обернулся к своим музыкантам и, приложив скрипку к плечу, начал играть венгерский марш.

Ничего не было забыто, ни трели, ни арпеджии, ни вариации с повторяющимися нотами, ни, наконец, чудесные полутоновые переходы при возвращении к первоначальному мотиву, которые так свойственны Листу. Барбу играл на скрипке все, что только что сыграл пианист. Лист был потрясен, слушая сыгранное им в первый раз, и, быть может, уже неповторимое произведение.

Музыканты с точностью следовали за Барбу, соблюдая все оттенки; они пристально смотрели на Барбу, который вел их своей игрой, идущей прямо к сердцу Листа.

Когда Барбу кончил, Лист снова поднялся и, подойдя прямо к старому лэутару, поцеловал его. Затем, протягивая ему по древнему обычаю стакан вина, он сказал:

— Пей, Барбу Лэутар, хозяин мой, пей, так как бог тебя сделал артистом, бо́льшим, чем я!»

Интерес Листа к искусству лэутаров не был случайным. Уже с конца XVIII столетия в кругах молдавской просвещенной интеллигенции наблюдался интерес к различным видам народного творчества, возросший в связи с пробуждением национального самосознания в период революционного подъема 20-х и 40-х годов. В те годы город Яссы являлся крупным культурным центром Придунайских княжеств. Наряду с театральными представлениями и концертами гастролировавших и в России артистов, в художественной жизни города большую роль играли вечера, устраиваемые в салонах демократически настроенного дворянства. На подобных литературно-музыкальных вечерах встречались передовые представители молдавской художественной интеллигенции, обсуждавшие злободневные вопросы искусства и политики. На них читались произведения молдавских поэтов, звучали народные мотивы. Например, в салоне А. Бальша были впервые прочитаны дойны В. Александри, с которым там бывали К. Негри, Г. Асаки и его жена Елена, известная в городе певица и автор пьес для голоса и фортепиано. Эти прогрессивные представители молдавской общественности настойчиво культивировали в своем творчестве национальное начало, которым они гордились. Отсюда и желание показать знаменитому пианисту искусство лэутаров как достопримечательность родной земли.

Живой интерес Листа к музыкальному фольклору проявился и при посещении им Придунайских княжеств. Слушая игру лэутаров, он записывал исполнявшиеся ими мелодии, как например, «Молдавскую хору», использованную в его Венгерской рапсодии № 9, «Застольную песню», звучащую во вступлении к Венгерской рапсодии № 2, «Хору Бэтрыняскэ», «Бэтуту» и танцевальную мелодию «Цинтуру», фигурирующие в его «Румынской рапсодии». Не исключено, что некоторые из этих мелодий Лист записал от Барбу Лэутара.

Кем же был этот лэутар, чье исполнительское творчество произвело столь глубокое впечатление на овеянного славой Листа?

Барбу Лэутар родился, по одним данным, в 90-х, а по другим — в 80-х годах XVIII столетия в семье крепостных. Есть основания предполагать, что его звали Василием, что еще его отец и дед (а может быть и прадед) были лэутарами и что «Барбу лэутар» является закрепившимся за этой семьей прозвищем. Только этим и можно объяснить тот факт, что сведения о Барбу Лэутаре фигурируют на протяжении, по меньшей мере, более ста лет — с 1750 года, когда уже был известен один Барбу Лэутар как староста музыкантского цеха, по 1861 год, предполагаемый год смерти знаменитого Барбу. Таким образом, колоритный образ Барбу Лэутара приобрел в известной степени собирательный характер, в котором, со свойственным народу почти легендарным преломлением, олицетворялись типичные черты популярного народного музыканта Молдавии и прилегающих к ней соседних земель, входящих в состав Румынии. Как признание типичности этого образа народного музыканта, как знак народного к нему уважения и надо рассматривать присвоение имени Барбу Лэутара Государственному ансамблю песни и пляски Румынской Народной Республики.

О профессиональной деятельности Барбу Лэутара известно, что он в течение четырех десятков (а может быть и более) лет был старостой музыкантского цеха в городе Яссы. Это безусловно говорит о том, каким авторитетом он должен был пользоваться среди музыкантов. Барбу, как и другой лэутар Ангелуцэ, со своим тарафом приглашались в середине 10-х годов прошлого века для сопровождения ученических спектаклей в одну из ясских школ. Есть основания предполагать, что Барбу был среди лучших молдавских лэутаров, посланных Скарлатом Калимахом Водой на празднества по случаю посещения Александром I Кишинева. Искусство лэутаров, выразительность их интерпретации народных мелодий, их импровизации произвели настолько большое впечатление, что исполнители получили в награду тысячу золотых. О мастерстве Барбу Лэутара свидетельствует его выступление в 20-х годах в Кишиневе и неоднократные приглашения его помещиками в различные места Молдавии, как например, Теленешты и Фалешты. В. Александри написал о Барбу Лэутаре пьесу, в которой его красочная фигура занимает ведущее место. В наши дни ему посвящен киносценарий в Румынской Народной Республике.

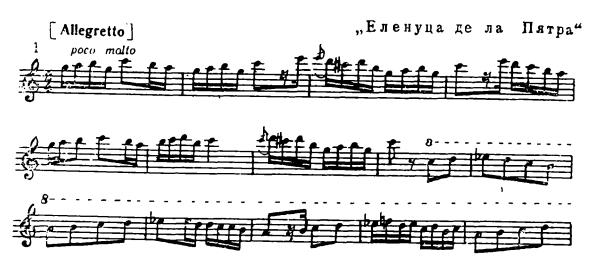
Образ Барбу Лэутара как певца народа нашел также отражение в молдавском фольклоре, в котором живут песни, связанные с его именем.

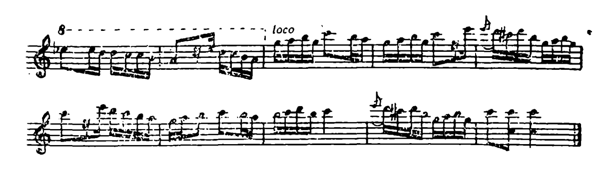
Большое место в репертуаре Барбу Лэутара занимали

песенные и танцевальные мелодии, бытовавшие в его родных краях по меньшей мере еще с середины XVIII века. Им исполнялись мотивы, связанные как с деревенским, так и с городским бытом, песни лирического склада различных оттенков, гайдуцкие, а также медленные и подвижные танцевальные мелодии.

Известно, что, при встрече с Листом Барбу исполнял марш национального характера и «Тум-мь,зичяй одатэ». Из приводившегося описания встречи можно заключить, что взволновавшая Листа своей выразительностью мелодия принадлежала к типу дойны или жалобной песни. Вероятно, играл он и «Чокырлию» — столь излюбленную лэутарами виртуозную пьесу, в которой танцевальная стихия сочетается с воспроизведенными на музыкальном инструменте голосами птиц.

Наиболее достоверное представление о репертуаре Барбу Лэутара может нам дать уже упоминавшийся сборник Ф. Ружицкого. Он является первым изданным при жизни Барбу Лэутара собранием народных мелодий и автор, естественно, должен был стремиться включить в него то, что исполнялось знаменитым музыкантом. Это предположение подтверждается развитостью и высоко художественным характером мелодий из сборника, в которых тонкий мелодический рисунок свидетельствует о профессиональном мастерстве исполнителя.

Показательны в этом отношении две песни — «Еленуца де ла Пятра» («Еленуца из Пятры») и «Кынтекул луй Бужор тылхар», («Песня разбойника Бужора»), которые, по словам современников, входили в репертуар Барбу Лэутара. Даем их в инструментальном варианте, приводимом Ф. Ружицким[1]:

[1] В сборнике Ф. Ружицкого все мелодии снабжены аккомпанементом фортепиано, который здесь опускается. Текст песен К. Негруци опубликовал в «Дачия Литерарэ».

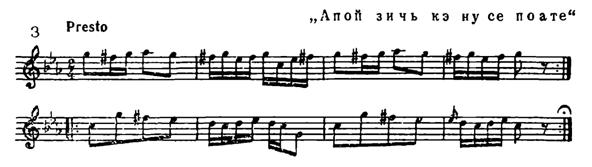


„Кынтекул луй Бужор тылхар“

2 Andante

В сборнике Ружицкого содержится и другая мелодия — «Апой зичь кэ ну се поатс» («Все же ты говоришь, что нельзя»), текст которой также приводится Негруци, из чего можно сделать вывод, что и эта песня была в репертуаре Барбу Лэутара:

„Апой зичь кэ ну се поате“

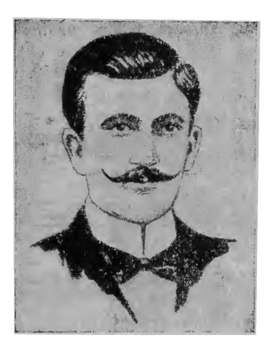
3 Presto

О том, как зажигательно играл Барбу Лэутар танцевальные мелодии, о его импульсивном ритме говорит следующая выдержка из романа русского дипломата и писателя В. А. Коцебу «Ласкар Виореску»: «...когда играет лэутар цыган, Барбу и Ангелуцэ, ноги ходят по-иному! Посмотрите на этот замечательный оркестр. Но надо войти на веранду, даже в сени; не сможете устоять на месте... Посмотрите на эти смуглые, выразительные лица! Волосы цвета вороного крыла дико развеваются в разные стороны, так как голова помогает

отсчитывать такт и не только голова, но и глаза находятся в постоянном движении, движутся и углы рта и даже ноздри раздуваются, словно у ржущего жеребца, когда он видит кобылу. Трое и четверо играют на скрипке, трое или четверо гусиными перьями защипывают струны кобзы, а другие, как одержимые, дуют в най и все это создает такое своеобразное, впечатляющее целое, что молодой волей-неволей пускается в пляс, пожилой мужчина поднимает в такт ноги, вспоминая свою молодость, когда и он держал в объятиях любимую, а старик, хотя бы, пальцами ног поводит, смотря с улыбкой на разгулявшуюся молодежь. И подумать только, что эти цыгане не имеют понятия о нотах, эти музыканты — слухачи!» [1].

Так музыкант, производивший своей игрой столь сильное впечатление, превратился в полулегендарный образ, олицетворяющий чарующую прелесть лэутарского искусства.

ЯНКУ ПЕРЖА И ЕГО УЧЕНИКИ

Другим замечательным лэутаром является Янку Пержа. Его жизнь и деятельность на протяжении около полувека с 30-х до 80-х годов минувшего столетия были связаны, главным образом, с Кишиневом и прилегающими к нему селами.



Сопоставление различных данных дает возможность отнести год рождения Янку Пержа к началу 20-х годов, а смерти к концу 70-х—началу 80-х годов XIX века. Янку Пержа был крестьянского происхождения и на протяжении всей жизни сохранял некоторые патриархальные черты, связанные с крестьянским бытом. В памяти стариков еще живет его образ: это был человек с благородной, даже величественной осанкой, который до конца своих дней не утратил юношеского сердца, свежести чувств и огненного темперамента.

Где Янку Пержа обучался игре на скрипке — неизвестно. Уже с ранних лет, он проявил незаурядные исполнительские качества и выделялся своим дарованием среди других скри-

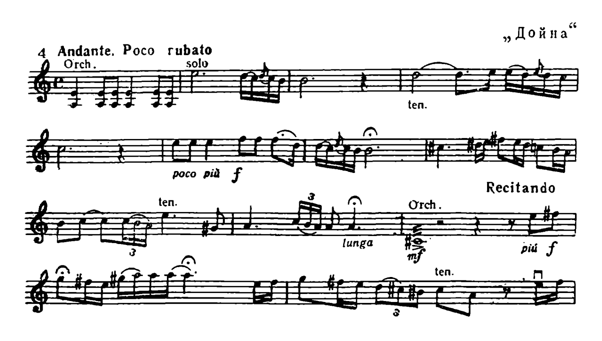
[1] W. Kotzebue. Lascar Viorescu. 1851, стр. 212.

пачей-подростков, которые проходили тернистый путь цехового ученичества. Вскоре Янку Пержа стал одним из самых популярных лэутаров не только в Кишиневе, но и во всей округе. Этот, как говорит П. Драганов, «известнейший из всех бессарабских музыкантов...»[1] пользовался подлинной любовью народа, сыном которого являлся. Свою популярность он сохранил до конца жизни.

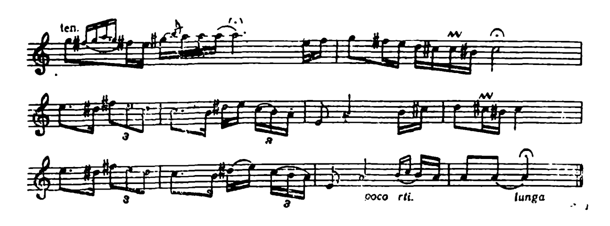
Но Янку Пержа был не только исполнителем, но и капельмейстером, и композитором. Как во всяком крупном народном музыканте, в нем сочетался созидатель и собиратель народной музыки. Ему принадлежит ряд оригинальных пьес и обработок молдавских песен и танцев. Есть все основания говорить об Янку Перже, как об одном из первых известных нам собирателей молдавского музыкального фольклора в Бессарабии.

Сочинения Янку Пержа пользовались в свое время исключительной популярностью. Через 30 лет после смерти Янку Пержи, составитель бессарабского справочника П. Драганов говорит о его сочинениях, «из которых особенно славятся следующие: «Дойна», «Копилица», «Дой окь», «Сэ мор ку тине» и др.[2].

Особого внимания заслуживает «Дойна», которая является прекрасным образцом пьесы, написанной в духе и стиле молдавской народной музыки. Глубина художественного образа и его эмоциональная насыщенность придают ей особенную ценность. Своеобразна ее яркая и выразительная мелодика.



[1] П. Драганов. «Бессарабиана» — ученая, литературная и художественная Бессарабия. Кишинев. 1911, стр. 270.
[2] Там же.



В пьесе охвачена широкая гамма чувств и настроений с различными их оттенками: от самых мрачных и суровых до наиболее нежных, светлых и радостных. При этом, в борьбе между надеждой и отчаянием, между гневом и умиротворением побеждает оптимистическое начало, как бы, подтверждая слова М. Горького, что «фольклору совершенно чужд пессимизм». Не случайно, должно быть, в молдавском народе столь широкое распространение получила дойна, в многогранности и контрастности которой таятся лирика и драматизм, тоска и радость, любовь и ненависть, жалоба и гневный протест. Слушая дойну Янку Пержи, вспоминается проникновенное стихотворение В. Александри «Дойна» (Перевод В. Луговского):

Дойна, дойница!
Где ты, милая девица,
В золотых цветах косицы,
Губы — ярче заряницы?

Хорошо с такою милой,
С голубицей сизокрылой
С сердцем, полным гордой силой!

С белокурой недотрогой,
Схожей с ланью быстроногой,
Нежной, полною тревогой!

Соловей неутомимый,
Я в прохладе нелюдимой!
Спел бы дойну о любимой.

Дойна, дойница!
Ружьецом бы мне разжиться
Да с топориком сродниться,
Не тужить — а веселиться!

Под седло б мне вороного,
Что черней греха людского,
Горделивого и злого!

Семерых бы мне с мечами
Братьев с гневными очами
На конях, чье имя — пламя!

Мне б орлиный лет и зренье,
Пел бы яростно весь день я
Дойну гнева и отмщенья!

Дойна, дойница!
Слышишь, милая моя ты,
Всем клянусь, что сердцу свято,
Стать тебе роднее брата!

А коню наказ мой краток:
Ты лети быстрей касаток.
Бурей вдоль лесов косматых.

Братьям молвлю: «Вот что, братья,
Клятву дам пред вашей ратью
Басурманов убивать я!»

Гей, пошло на битву братство,
Час настал освобождаться
От языческого рабства! [1]

Из характера образного строя дойны вытекает сопоставление в едином художественном целом двух контрастных эмоциональных сфер — грустной и светлой. Это и определило двухчастное строение инструментальных дойн.

Дойна Янку Пержи состоит из трех не равных по длительности отрезков, которые отличаются друг от друга не только характером образа, но и мелодическим рисунком. В атмосферу народности сразу же вводит неоднократно повторенное созвучие (чистая квинта), воспроизводящее звучание чимпоя. Мелодическое развитие первого раздела строится на образных контрастах и, соответственно этому, на контрастах лада и динамических оттенков. Отметим характерный ход мелодии (малая секста вниз, см. конец 9 такта), часто встречающийся и в украинской народной песне. Особенно поражает своей эмоциональной направленностью и нарастанием чувств начальный мелодический оборот. Затем, после трепетного взлета, наступает мимолетное успокоение, в котором упрек как бы растворяется в мягкой грусти. Вдруг, с внезапной настойчивостью, как вопль, как заклинание, как протест, врезается новое настроение; но, едва прозвучав, оно тотчас же тает.

Взволнованно и беспокойно звучит средний раздел. В нем слышится пробуждение, призыв и одновременно тревога.

Но вот сквозь тучи выглянуло солнце, на лице показалась улыбка и, как вздох облегчения, как надежда, радостно устремляется быстрая часть дойны. И здесь новому образу соответствуют новые средства музыкального воплощения: на смену песенности приходит танцевальность, меняются размер и ритм, а также узор мелодии, в которой словно чередуются между собой грация и угловатость.

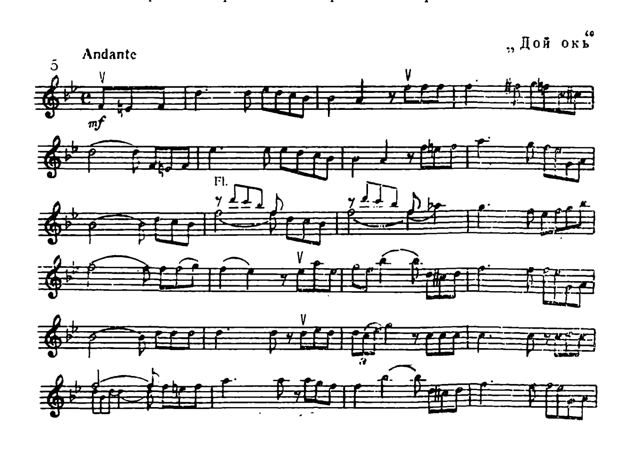
В дойне поражает цельность настроения, полнота и законченность художественного образа при всей его много-

[1] Василе Александри. Избранное. Кишинев. Государственное издательство Молдавии. 1957, стр. 11.

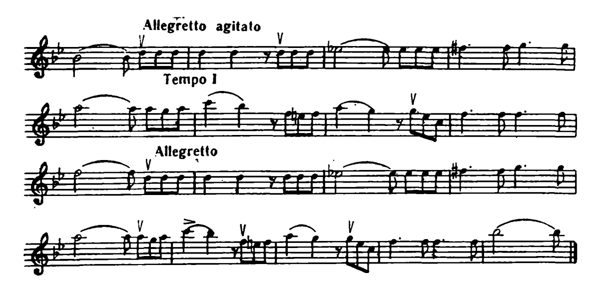
гранности и богатстве средств его музыкального воплощения. Какой прекрасный пример органического сочетания строгой простоты, яркости и теплоты чувства! Как полно отвечают этому чувству мелодические обороты, которые при своей почти вокальной певучести остаются вполне инструментальными!

Нетрудно представить себе, какие требования такая музыка предъявляет исполнителю. Музыкальное воплощение подобных художественных образов немыслимо без высокой культуры звука, без использования всех выразительных свойств скрипки на основе реалистической направленности. Оно требует знания природы инструмента и владения его тембровым богатством. Янку Пержа недаром считался отличным исполнителем дойны. Выражая ему благодарность за предложение бесплатно играть со своим оркестром летом в городском саду, местная газета в мае 1870 года особо упоминала «знаменитую Дойну, шедевр народной молдавской музыки и конек г. Янку, которую он умеет передать весьма отчетливо, скажем смело — артистически» [1].

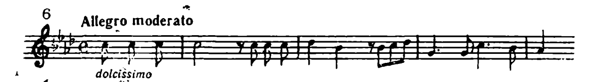
Наряду с такими произведениями, как «Дойна» Янку Пержи были и такие пьесы, как «Дой окь» («Два глаза») и «Сэ мор ку тине» («Умрем вместе»). Музыкальный текст «Дой окь» не оставляет сомнения в том, что перед нами — типичный образец городского лирического романса:



[1] «Бессарабские областные ведомости», № 38 от 16 мая 1870, стр. 144.



В то время жанр городского лирического романса занял в музыкальной жизни Бессарабии, как и во всей России, значительное место. Демократизация музыкальной жизни и рост интереса к скрипке привели к популяризации этого жанра и в творчестве лэутаров. Поэтому нет ничего удивительного в том, что творчество Янку Пержи было подвержено влиянию русского городского романса.

Романс «Дой окь» несомненно отражает влияние современных ему русских композиторов; в «Дой окь» слышатся интонации, родственные романсу М. Глинки «Я помню чудное мгновенье»:

Воздействие русских романсов ощущается также во всем эмоциональном облике музыки «Дой окь». Она подкупает своим мягким лиризмом, задушевной теплотой и непосредственностью. Этот романс получил широкое распространение уже в 60-е годы прошлого столетия; он исполнялся не только Янку Пержей, но и другим крупным лэутаром Лемишем, который пел его в сопровождении оркестра на вечерах, балах и дворянских свадьбах.

Сочетание в творчестве Янку Пержи таких различных по духу пьес, как «Дойна» и «Дой окь» говорит о многогранности его художественного дарования.

Одновременно можно говорить о широком диапазоне исполнительских возможностей Янку Пержи, который обладал даром художественного перевоплощения. Если «Дойну» характеризует, главным образом, драматичность замысла, то в «Дой окь» преобладают лирические настроения, свойственные бытовому романсу.

О большом успехе которым Янку Пержа пользовался как исполнитель, можно судить по отзывам его современников. «В Кишиневе известен в настоящее время один артист Янку, — писала в 1866 году местная газета, — игру которого всегда можно слушать с большим удовольствием»[1]. Автор уже упоминавшегося бессарабского справочника говорит о нем, как о скрипаче, «...игра которого... во время мобилизации действующей армии в Кишиневе (1876) и во время объявления войны и отбытия армии за Дунай приводила в восхищение русское войско»[2].

Успеху Янку Пержи способствовали его отличный звук и виртуозное владение инструментом. Он умел мастерски использовать выразительные свойства скрипки в соответствии с ее природой и спецификой молдавской народной музыки. Все это обусловливало силу эмоционального воздействия исполнения Янку Пержи.

Особое внимание привлекает похвала знаменитого польского скрипача и композитора Генриха Венявского, который слышал Янку Пержу во время пребывания в Кишиневе в 1869 году. Среди старейших лэутаров города еще живет память о том, как Венявского поразила игра Янку Пержи. Внимание Венявского привлекла, в частности, та легкость, с которой он брал аккорд из четырех *ля* в четырех октавах, первым, вторым, третьим и четвертым пальцами.

В кругах лэутаров своего времени Янку Пержа занимал особое место. Цитаделью этого своеобразного мира, отчасти сохранившего цеховые отношения, был трактир за Вознесенской церковью, где на двух прилегавших к ней улицах — Вознесенской и Андреевской, — существующих и по сей день, в ту пору жило большинство лэутаров. В трактире собирались старые, признанные всеми музыканты-мастера, вершился профессиональный суд, заключались сделки за стаканом чаю или вина; здесь вспоминали о славных делах минувших дней. Молодежи туда не было свободного доступа. Чтобы зайти, ученик должен был испросить разрешения, а зайдя, отвесить низкий поклон и поцеловать руку мастеру. Все в этом обществе дышало давними традициями, переплетением старины с действительностью. Старый Нэстасэ играл вечерами на скрипке с зажженной трубкой в зубах. Могучий, как Геркулес, Прокупец, похваляясь своей силой и здоровьем, разжевывал стакан и заедал картоном растертое зубами в порошок стекло. Там царствовал цеховой обычай, произвол мастера, крутые нравы и своеобразный этикет, сложившийся в веках.

[1] «Бессарабские областные ведомости», № 3 от 15 января 1866.
[2] П. Драганов. Бессарабиана, стр. 270.

Горьким упреком этому миру звучат следующие слова одного из современников: «...можно положительно сказать, что Янку в лучшем оркестре занял бы лучшее место, — читаем мы в уже цитировавшейся нами местной газете. — К сожалению, артист Янку не может подобрать подобных себе исполнителей в его оркестре; оттого в игре всего ансамбля выдается рельефно больше его собственная скрипка. Оркестр Янку состоит частью из самоучек, играющих по слуху, без нот. А так как цель игры — барыш, выручка, а не совершенствование таланта, то достижение совершенства делается невозможным, несмотря на редкую способность к музыке еще в детском возрасте... Потому-то и теперь в Кишиневе есть оркестры из детей, играющих не только бальные и народные пьесы, но даже отрывки из опер в страшно искаженном для слуха виде...»[1]. Старые порядки этого мира были чужды Янку Перже. Лишь силой своего таланта, вскормленного народом, удалось ему завоевать свое место.

Немалое значение имела широкая педагогическая деятельность Янку Пержи. Под его влиянием сформировалось большинство молдавских народных скрипачей второй половины XIX века, в частности, такие крупные музыканты, как Костаки Марин, Карп Корницэ и Георгий Херар.

К ученикам он относился строго, но справедливо. Благодаря Янку Перже, многие из них — выходцы из народа — стали видными скрипачами, донесшими лучшие традиции своего учителя до нашего столетия.

Янку Пержа как талантливый исполнитель, композитор и педагог занимает одно из ведущих мест среди молдавских народных скрипачей прошлого. Своими достижениями он обязан тесной связи с народом, с его музыкальными традициями, питавшими его творчество.

Его лучшие ученики Костаки Марин, Карп Корницэ и Георгий Херара, носители и продолжатели лучших традиций молдавской народной скрипичной культуры, восприняли от своего учителя основные черты и особенности его исполнительского стиля; но каждый из них сделал это по-своему, в соответствии с индивидуальными особенностями своего таланта.

Нет сомнения в том, что лэутары вообще и, в частности, ученики Янку Пержи воспитывались, в основном, на молдавской народной музыке. Молдавский музыкальный фольклор, сочетающий в себе песенное и танцевальное начало, дает исключительно благодарный материал для разностороннего формирования скрипача-лэутара, для развития его кантиленных и виртуозных возможностей. Об этом говорит мастерство, достигнутое Янку Пержей и его учениками. Изу-

[1] «Бессарабские областные ведомости», № 3, 1866.

чение этого мастерства может обогатить современное исполнительство и позволить применить некоторые исполнительские приемы лэутаров к интерпретации произведений молдавских композиторов наших дней.

КОСТАКИ МАРИН

Самым талантливым учеником Янку Пержи был Костаки Марин. Судя по рассказам тех, кто еще помнит его игру, это был чуткий художник и поэт звука.

Костаки Марин родился во второй половине 30-х годов прошлого столетия, а умер в 1911 году. Несмотря на сравнительно небольшую разницу в годах, Янку Пержа стал подлинным художественным руководителем Костаки Марина. Марин был не только учеником, но во многом и последователем своего учителя. Как и у Янку Пержи, у него был свой тараф из 12—18 человек. В состав тарафа обычно входили две скрипки, альт, контрабас, кобза, цимбалы, флуер, флейта, два кларнета, две трубы, тромбон и ударные инструменты. С этим оркестром он играл в деревнях, в городском саду, в павильоне «Благородного собрания», на свадьбах, на балах и т. п. Играл он со своим оркестром и на массовых гуляниях, которыми обычно заканчивались народные спектакли и концерты, дававшиеся демократически настроенными представителями кишиневской музыкальной общественности в годы революционного подъема начала столетия.

В оркестре Костаки Марина играли такие известные в Молдавии лэутары, как кларнетист Крэчун, флейтист Черешня, скрипачи Георгий Бурзой и М. Мугурян, контрабасист Бодицэ и др.

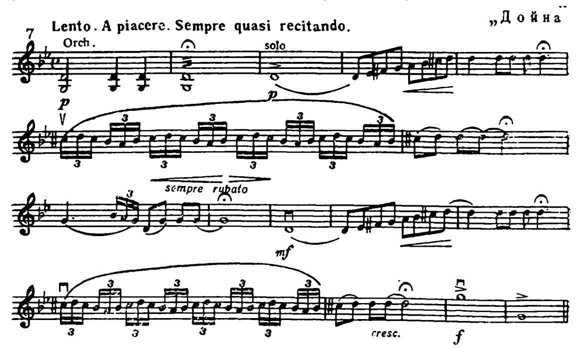
Как и Янку Пержа, Марин играл и учил игре на скрипке только по нотам. Если неизвестно, обучал ли Янку Пержа кого-нибудь, кроме лэутаров, то о Костаки Марине мы знаем, что он давал уроки музыки и любителям из среды городской интеллигенции.

Исполнение Костаки Марина отличалось нежным, выразительным звуком и тонкой, поэтической фразировкой. Вся

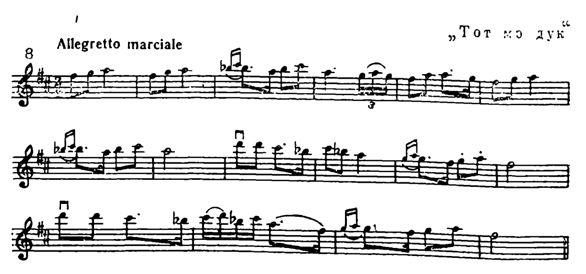
игра его, по словам современников, была овеяна поэзией, в которой особенно привлекали непосредственность и богатство фантазии, смена настроений и красок, яркость и убедительность воплощенных им образов.

Костаки Марин не имел строгих контуров стиля Янку Пержи; но как и его учитель, он подкупал художественной правдой исполнения.

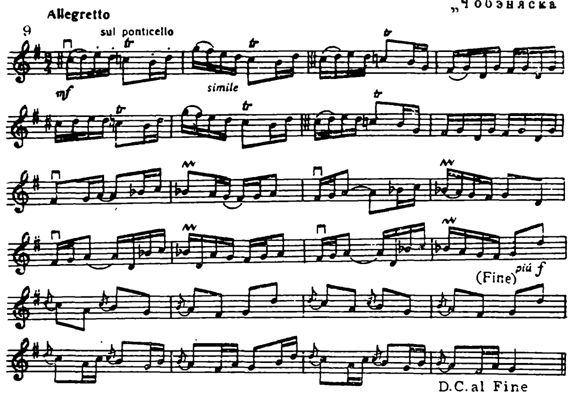
Дошедшая до нас «Дойна» Костаки Марина является ярким образцом импровизационного стиля, который так широко представлен в молдавской народной музыке:



Не менее характерна для художественного дарования и исполнительского стиля Костаки Марина миниатюра «Тот мэ дук», привлекающая простотой и правдивостью:



Представление о творческих влечениях Костаки Марина дополняют другие пьесы его репертуара — «Чобэняска»:



и «Цыгэняска»:

„Цыгэняска“

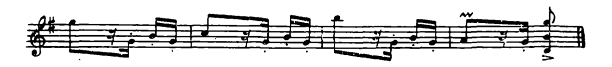
10 Allegretto

mf

f

cantabile

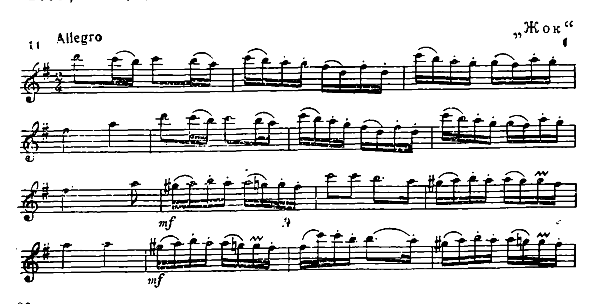
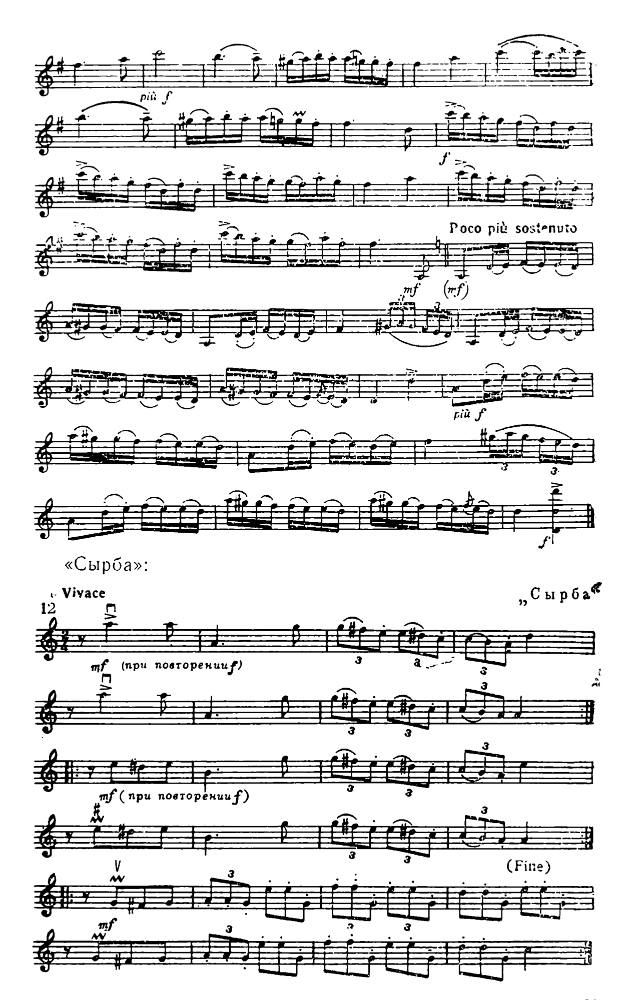
mf

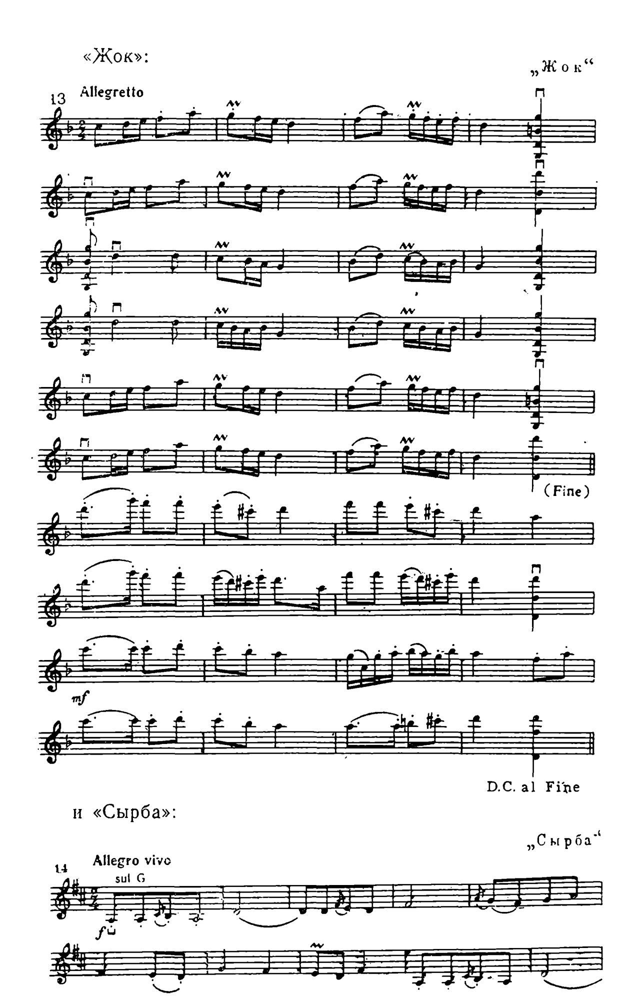
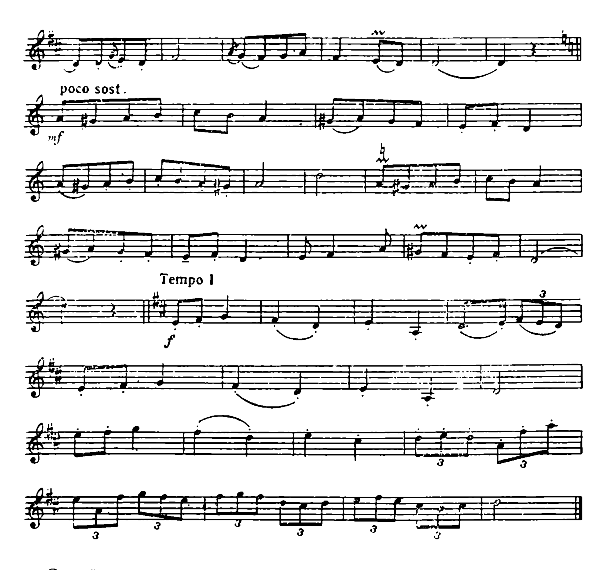
f

По этим полным живости пьесам можно судить о его остром чувстве ритма и о больших технических возможностях: в них обращает на себя внимание четкость штриха и динамизм мелодического рисунка.

Кроме Костаки Марина наиболее видными из последних учеников Янку Пержи были Карп Корницэ и Георгий Херар. Каждый из них по-своему отразил те или иные стороны исполнительского стиля своего учителя.

КАРП КОРНИЦЭ

Характерными чертами игры Карпа Корницэ, родившегося в начале 40-х годов XIX века и умершего в 1912 году, были поразительная легкость, изящество и грация, блеск и стремительность, точность интонации и четкость техники. Главное место в его репертуаре занимали виртуозные обработки народных песен и танцев, а также фантазии. Например, он часто исполнял фантазию «Бычок» известного на Украине народного скрипача Педуцера, равно как и свою собственную фантазию «Бурдой». Музыканты, знавшие Корницэ, вспоминают, что в последней пьесе содержался ряд труднейших в техническом отношении вариаций, включавших применение многих виртуозных звуковых эффектов, воспроизводящих свист, игру на щипковом инструменте и т. д.

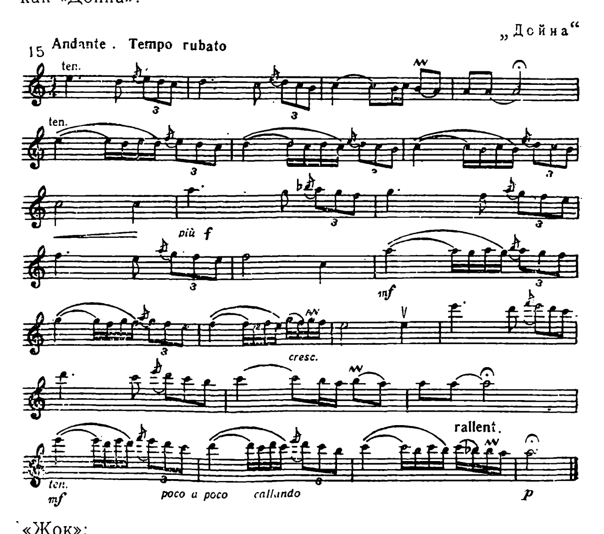
К сожалению, имеющиеся в нашем распоряжении записи пьес из его репертуара не дают представления о его виртуозных возможностях, но даже и по ним можно судить о его свободном владении инструментом; об этом говорят такие пьесы, как «Жок»:

più f
f
Poco più sostenuto
mf
(mf)
più f
f
«Сырба»:
Vivace
12
„Сырба“
mf (при повторении f)
mf (при повторении f)
(Fine)
mf

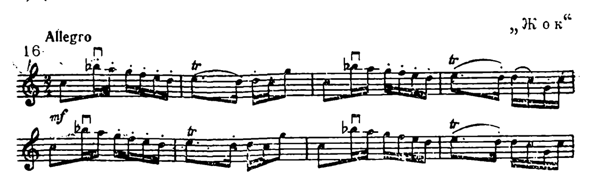
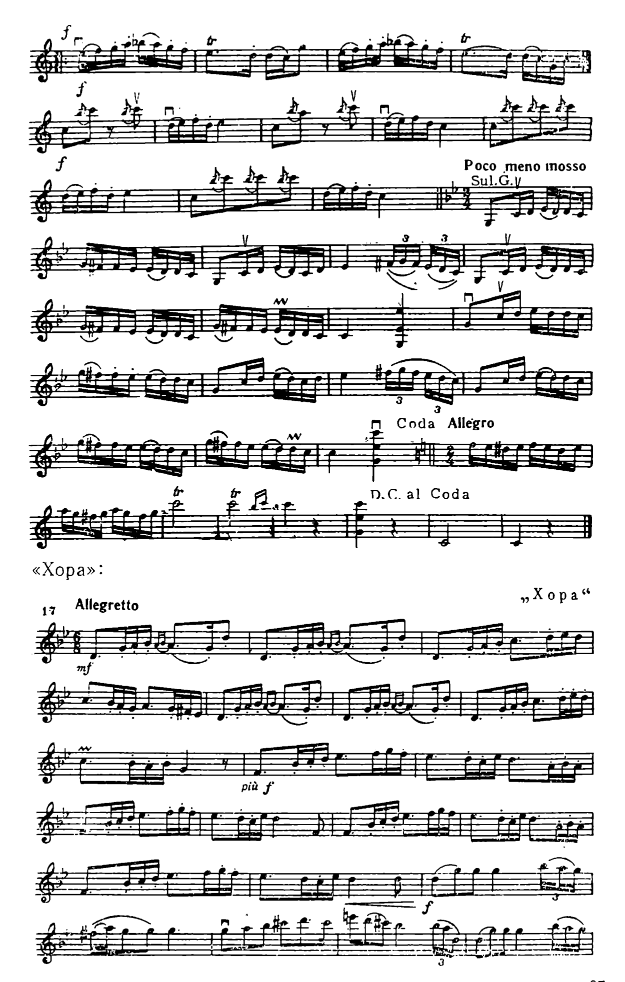

«Жок»:
„Жок"
13 Allegretto
(Fine)
mf
D.C. al Fine
и «Сырба»:
„Сырба"
14 Allegro vivo
sul G
f

Своей подвижностью и упругим ритмом, угловатым штриховым рисунком и аккордами они, по словам современников, особенно соответствовали огненному темпераменту этого лэутара.

ГЕОРГИЙ ХЕРАР

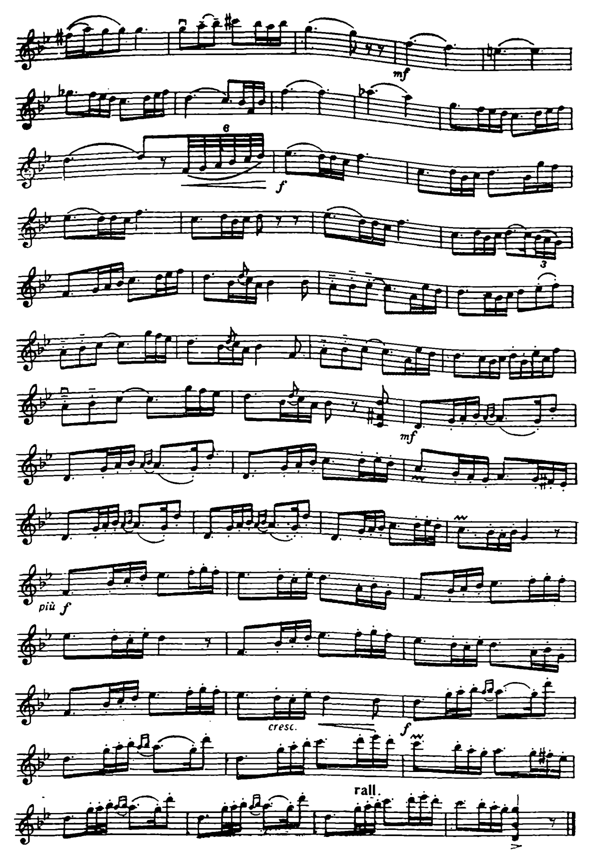
Исполнительский стиль Георгия Херара, родившегося в деревне Шолданешты в 1853 году, отличался мягкой, задушевной лирикой. Херар всегда находил теплые, нежные тона для раскрытия художественного образа. И грустные, и радостные моменты воплощались им с полной убедительностью: грусть его была особенно задушевной, а ра-

дость — особенно светлой. Его бархатистый, сочный звук и легкая техника позволяли выявлять всю красоту мелодического и ритмического рисунка. Если игра Костаки Марина очаровывала, а исполнение Карпа Корницэ поражало виртуозностью, то Георгий Херар умел растрогать слушателя, увлечь его правдивостью и искренностью исполнения.

В репертуар Георгия Херара входило большинство уже знакомых нам пьес из репертуара других молдавских народных скрипачей. Но, по словам его сына, также музыканта А. Г. Херара, он особенно любил исполнять такие пьесы, как «Дойна»:

«Жок»:



Poco meno mosso
Sul.G.
Coda Allegro
D.C. al Coda
«Хора»:
17 Allegretto
„Хора“
mf
più f



Из этих пьес хочется выделить редкую по красоте и нежности «Дойну».

Подернутая мягкой грустью, она льется как осенняя песня, поющая о чем-то очень близком и родном, но, быть может, уже уходящем в воспоминания.

Вся жизнь Георгия Херара до самой его смерти в 1920 году была связана с Молдавией. Он играл в городе и в деревнях на жоках, гуляниях, свадьбах, вечерах и т. п. Его ценили как в народе, так и в музыкальных кругах Кишинева. Известен, в частности, факт приглашения Георгия Херара с его струнным оркестром для участия в вечере, организованном в пользу фонда памятника Глинке в 1901 году[1].

Георгия Херара хорошо знали не только в родных краях, но и далеко за их пределами. Он был известен в Одессе, Николаеве, Тамбове и других городах, куда он приезжал играть. Но, где бы он ни находился, каким бы успехом ни пользовался, он всегда возвращался в родную Молдавию, народу которой он был обязан своим искусством.

КОСТАКИ ПАРНО

Развитие молдавской музыкальной и, в том числе, скрипичной культуры, естественно, было связано не только с Кишиневом, но и с другими городами. В то время одним из наиболее значительных центров, после Кишинева, был город Бельцы. Наряду с лэутарами Лемишем и Кольцом, там подвизались молдавские народные скрипачи Костаки Парно, Александр (он же Саша) Чебан, Папа Борщ и другие. Самым значительным из последних, безусловно, был Парно, в искусстве которого отразились лучшие традиции молдавского творчества.

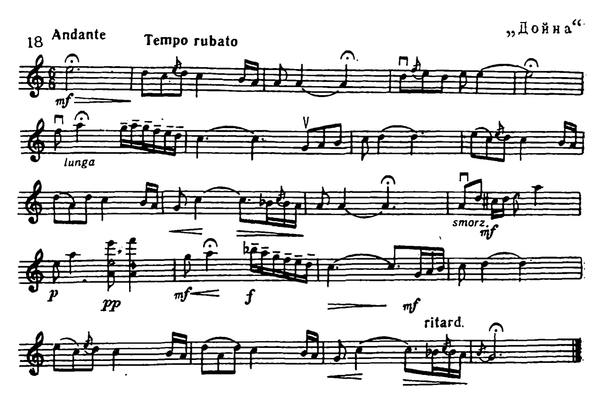
Константин Захарович Парно родился в 1856 году в семье безземельного крестьянина и в детстве прошел суровую школу, которая была уделом деревенской бедноты. Связь с народом определила демократическую направленность его творческих устремлений.

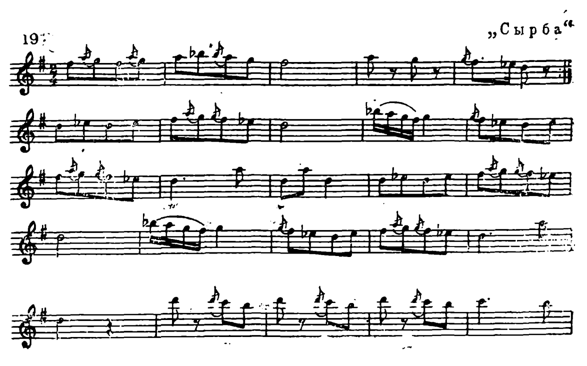
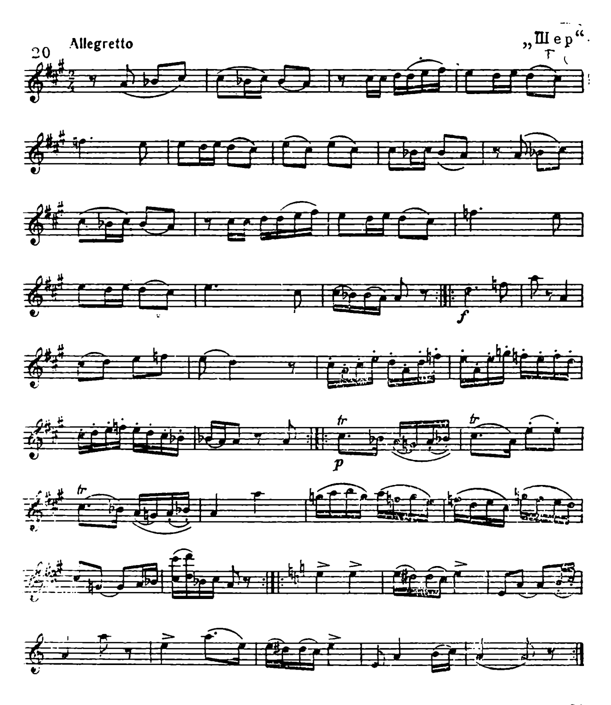
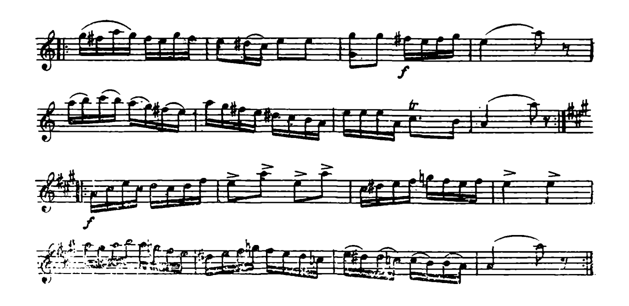
Костаки Парно обучался игре на скрипке у известного лэутара Лемиша. Лемиш родился в середине прошлого столетия в семье потомственных лэутаров, пользовавшихся известностью в различных городах Молдавии. Отец его еще в 1844 году был популярен в Яссах как скрипач и певец. От него Лемиш унаследовал красивый голос; отец же посвятил его в тайны народного скрипичного искусства.

Вскоре Лемиш завоевал себе известность как прекрасный исполнитель народных песен и городских романсов, а также как лэутар — скрипач. Популярность его была настолько велика, что упоминания о нем и о его искусстве встречаются в романах, посвященных бессарабской жизни 60-х годов прошлого столетия. Современники отмечали мягкий тембр

[1] «Бессарабские губернские ведомости», № 3 от 2 (15) декабря, 1901, стр. 3.

его выразительного высокого тенора, который ассоциировался с лирической сферой задушевного бытового романса. В репертуар Лемиша, помимо романса «Дой окь», входила также «Копилица» Янку Пержи, равно как и собственные пьесы песенного и танцевального характера. Представление о первых может дать его мелодичная «Дойна»:



полная наивной простоты и целомудренно чистого чувства. О вторых можно судить по двум его изящным танцевальным мелодиям — «Сырбе» и еврейскому свадебному танцу «Шер»:

20
Allegretto
„Шер“
f
p
tr

Но Лемиш был исполнителем не только народных напевов. Благодаря впервые обнаруженному документу мы узнаем, что он выступал в сольных концертах в сопровождении фортепиано, в программу которых входили и образцы виртуозной скрипичной литературы. Интересным свидетельством этого является корреспонденция из г. Галаца, помещенная в «Одесском вестнике»: «В начале зимы, дан был здесь концерт в Hôtel de Moldavie, на скрипке, г-м Лемишем, капельмейстером милицейского[1] оркестра, который в антрактах выполнял две увертюры. Сам концертист играл: «Венецианский карнавал»[2], «Мазурку» Контского и несколько других пьес. Ему аккомпанировала на фортепиано молодая девушка, имени которой не было в афише... Игра г-на Лемиша приятна и полна чувств. Желательно, чтобы этот концерт не был последним, тем более, что г. Лемиш преобразовал милицейский оркестр, бывший до него в самом незавидном состоянии»[3].

О Лемише-дирижере известно, что в конце 60-х годов он на протяжении ряда месяцев руководил оркестром и хором приехавшей в Кишинев из Ясс молдавской труппы Лукьяна[4]. Затем он со своим оркестром выступал по Бессарабии. Последние сведения о Лемише относятся к лету 1873 года, когда он играл со своим оркестром в кишиневском городском саду[5]. Дальнейшая судьба Лемиша складывается вдали от Бессарабии, он был выслан царским правительством и к 90-м годам уехал в Америку.

[1] Имеется в виду военный оркестр, так как в ту пору в Придунайских княжествах войско называлось милицией.
[2] Очевидно речь идет о знаменитой одноименной пьесе Паганини.
[3] «Одесский вестник» от 23 апреля 1852.
[4] «Бессарабские областные ведомости», № 8 от 29 января 1869, стр. 24.
[5] Там же, № 65 от 18 августа 1873, стр. 328.

Между Лемишем и его учеником Костаки Парно уже с первых лет их общения завязалась творческая дружба. Обоих лэутаров сближала любовь к своему искусству, общность идеалов и художественных устремлений. Для Парно Лемиш был не только учителем, но и старшим товарищем и другом. Эта дружба не прервалась и с отъездом Лемиша. Об этом свидетельствует письмо, посланное им Парно из Филадельфии незадолго до смерти белецкого лэутара. В своем письме Лемиш с трогательным вниманием справляется о здоровье Парно, о жизни и делах общих друзей-лэутаров, предлагает выслать Костаки струны и прилагает посвященный ему танец «Шер»[1].

Хотя Костаки Парно был более известен как скрипач-исполнитель, он также дирижировал и давал уроки. Он преподавал и в городском училище, где руководил духовым оркестром.

Парно хорошо знал струнные и духовые инструменты, что позволяло ему отлично оркестровать. Он добивался тонких тембровых и динамических оттенков, мастерски используя выразительные особенности каждого из инструментов. В свой оркестр, состоявший из 18 музыкантов (скрипка, альт, контрабас, деревянные, медные и ударные инструменты), он включил валторну, которая до него в молдавском народном оркестре не применялась.

Работу в своем оркестре Костаки Парно строил на демократической основе. Музыканты работали на товарищеских артельных началах; все доходы делились поровну, расходы по починке и покупке инструментов, нот, струн и т. п. покрывала артель, причем инструменты являлись коллективной собственностью ее членов. При выходе из артели музыкант получал часть ее имущества. На время болезни членам коллектива выплачивалось пособие, а в случае смерти одного из них, семье покойного оказывалась помощь.

Костаки Парно давал уроки в городе, но большинство его учеников составляли крестьянские дети, которые съезжались к нему из разных деревень, жили и обучались у него дома. Из числа его учеников в свое время выделился лэутар Федор Морар (Мельник), который первым приветствовал «Интернационалом» Советскую Армию на освобожденной бессарабской земле в июне 1940 года.

Костаки Парно является одним из первых известных нам молдавских лэутаров, который в своем преподавании руководствовался определенной системой, определенными методическими установками. По словам его сына И. К. Парно, кандидата математических наук и доцента Кишиневского государственного университета, отец его пользовался, наряду

[1] Из личного фонда автора. ЦГА МССР, ф. Р—2960.

с народной музыкой, повсеместно принятыми в ту пору педагогическими пособиями, такими, как Школа Берио, этюды Кайзера, Крейцера и т. п. Любопытно, что Парно, который не умел ни читать, ни писать, знал нотную грамоту и сам играл и учил других только по нотам.

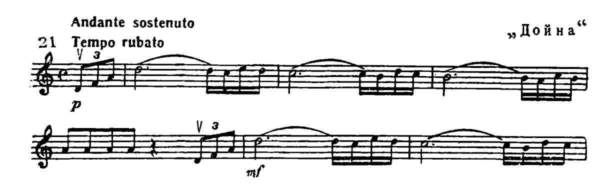
Строгий и требовательный по отношению к себе, он требовал того же и от других и, в первую очередь, от своих учеников и товарищей. Он подолгу и упорно работал над совершенствованием своего исполнительского мастерства. Наряду с художественным материалом, он много внимания уделял гаммам и упражнениям. Парно понимал, что совершенство приходит лишь в результате упорного труда, без которого не может быть владения музыкальным инструментом, а без этого последнего — художественного исполнения. Поэтому и в учениках своих он добивался единства в развитии художественного понимания и технических средств, в котором он видел залог успешного формирования музыканта-исполнителя.

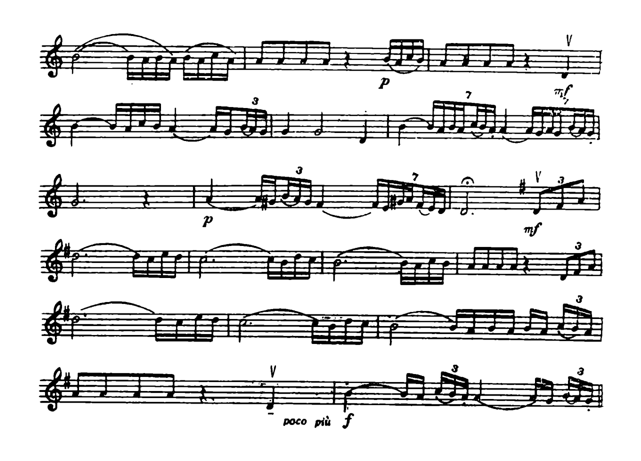
Несмотря на известность, Костаки Парно нередко испытывал материальную нужду. Он разделял незавидную участь других музыкантов, в большой мере зависевших в буржуазном обществе от произвола покупателей их таланта.

Как исполнитель, Костаки Парно, безусловно, является одним из крупнейших представителей молдавской скрипичной культуры с ее глубокими народными реалистическими традициями.

Исполнение Парно отличалось глубокой эмоциональной насыщенностью, драматической углубленностью. Он умел находить простые, правдивые интонации для передачи самых разнообразных чувств и настроений. Основное содержание музыки всегда заострялось в его игре. Это достигалось благодаря строгому подчинению исполнительских средств художественным задачам. Его игра являла пример единого художественного целого, в котором убедительно сочетались мысль и чувство.

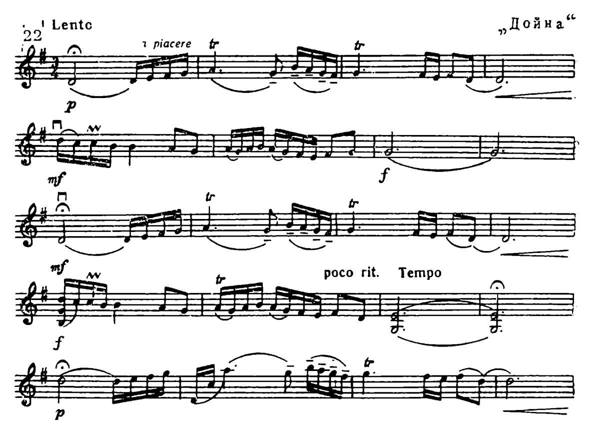
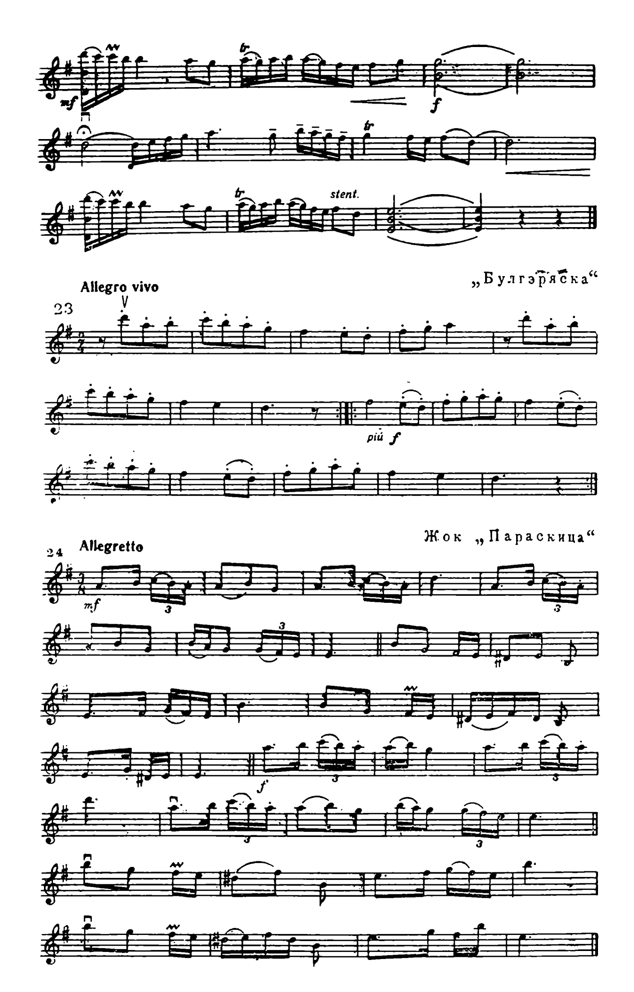
Представление о его исполнительском стиле могут дать две дойны, «Булгэряска», жок «Параскица» и «Хора», бывшие как в его репертуаре, так и в репертуаре Лемиша:





22 Lente

„Дойна"



stent.
Allegro vivo
23
„Булгэряска“
più f
Жок „Параскица“
24
Allegretto

Оркестр учащихся Белецкого городского училища

Костаки Парно

Черт, играющий на скрипке

Ярмарка

Пушкин слушает дойну

MUSIQUE ORIENTALE

42

Chansons et Danses

Moldaves Valaques Grecs et Turcs

traduits arrangés et dédiés

à Son Excellence Monsieur le

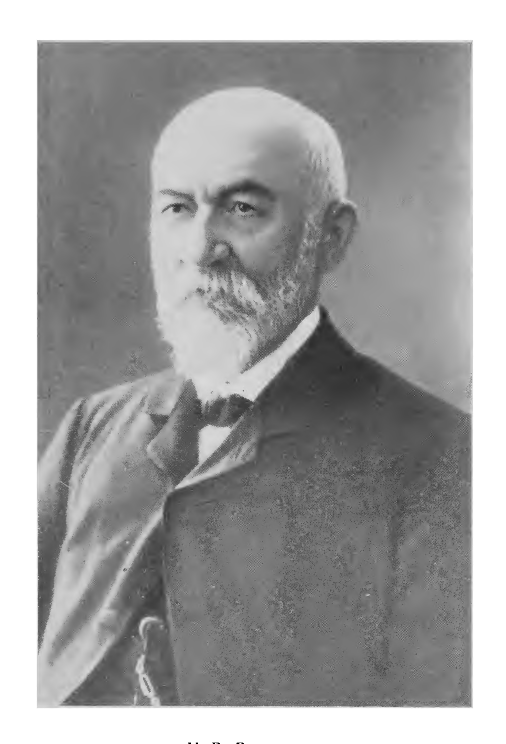
KISSELEFF

Président Plénipotentiaire des Divans de Moldavie et de Valachie Lieutenant Général Aide-de-camp Général de S. M. l'Empereur de toutes les Russies, Chevalier Grand'croix de plusieurs ordres &c &c

par

FRANÇOIS ROUSCHITZKI

Титульный лист сборника Ф. Ружицкого



И. В. Гржимали

И. В. Гржимали со своим классом в 1911 г.

25 **Tempo di hora** „Хора“

Жизнь для Костаки Парно была творческим горением. Так он и умер со скрипкой в руках. Смерть унесла его внезапно 20 апреля 1912 года во время игры в театре. В некрологе, помещенном в белецкой газете, говорится, что «на гроб было возложено несколько венков от почитателей покойного. Похороны сопровождала громадная толпа, собравшаяся отдать последний долг покойному певцу народа... Великую потерю понес наш уезд в лице усопшего Костакия! Его оркестр распадается без своего маэстро, который управлял им в течение многих лет и вложил в него всю свою душу». «Ни одной свадьбы, ни одного бала или вечеринки не обошлось без оркестра Костакия. Он был необходим для тех, в чьей душе теплилась искра народной поэзии, кому была дорога народная песня»[1].

[1] «Бельцский вестник» от 24 апреля 1912, стр. 3.

Искусство лэутаров — этот голос родной земли — продолжало жить и развиваться и в последующие годы, выявляя все новых талантливых представителей [1].

Они знаменуют своим творчеством извечную и плодотворную связь с народным искусством и вносят ценный вклад в общую сокровищницу культуры нашей Родины.

[1] См. наш очерк о народном скрипаче Г. С. Мурге, жившем уже в наше время, в сборнике «О музыкальном исполнительстве», М., 1954, а также «Георгий Мурга», М., 1960, «Советский композитор».

ЗАМЕТКИ О ВИОЛОНЧЕЛЬНОЙ СОНАТЕ РАХМАНИНОВА И ЕЕ ИСПОЛНИТЕЛЯХ

Т. Гайдамович

Впервые соната для виолончели и фортепиано прозвучала в Москве 2 декабря 1901 года. Рецензент газеты «Московские ведомости» — Н. Д. Кашкин писал: «Огромный интерес возбуждало новое сочинение г. Рахманинова, соната для виолончели и фортепиано. Ожидания слушателей не были обмануты, соната оказалась превосходной и в отличном исполнении автора и Брандукова, имела очень большой успех... Рахманинов является в этом произведении, не только сильным талантом, но и большим мастером. Он понял могущество простоты и пишет так чисто и ясно, как вполне зрелый художник» [1].

Как видно из рукописи сочинения, Рахманинов после концерта внес ряд существенных поправок, среди которых есть много изменений исполнительского характера: темповые обозначения, динамические, агогические отклонения. Лишь после этого композитор ставит дату окончания: «15 декабря 1901 год. Москва» [2].

Интерпретация Рахманиновым и Брандуковым сонаты нашла отклик в большом количестве рецензий: «С. В. Рахманинов превосходно исполнил совместно с А. Брандуковым одно из лучших своих произведений — сонату для фортепиано и виолончели ор. 19» [3]. «С увлекательной художественностью была исполнена великолепная виолончельная соната Рахманинова автором и Брандуковым» [4].

В дальнейшем соната прочно вошла в репертуар многих крупнейших музыкантов не только России, но и за границей, становясь своего рода «пробным камнем» их ансамблевого мастерства.

[1] «Московские ведомости», 1901, № 334.

[2] Государственный музей музыкальной культуры им. Глинки ор. 18 № 115.

[3] «Русская музыкальная газета» (в дальнейшем обозначается РМГ), 1904 № 6—7, стр. 184.

[4] РМГ, 1904, № 5, стр. 149.

Отдельные сведения об этом сохранили нам рецензии.

«...шестое квартетное собрание 16 февраля было посвящено и виолончельной сонате соль минор ор. 19 Сергея Рахманинова, прекрасно сыгранной в первый раз пианистом М. Пресманом и виолончелистом П. Федоровым» [1].

9 декабря 1902 года соната была в программе совместного концерта Брандукова и Зилоти: «В самом начале концертанты сыграли сонату С. В. Рахманинова для виолончели и фортепиано... Это замечательное произведение было исполнено также замечательно хорошо; изящное благородство этой музыки и богатство ее содержания были выставлены в полном свете артистами, соперничавшими в рельефной ясности передачи всех частей сонаты. С большой похвалой можно отметить сдержанность г. Зилоти, все время бережно соразмерявшего свой звук со средствами виолончели, мягкий тон которой так легко заглушить при богатом изложении фортепиано. И самая соната и ее исполнители имели очень большой успех, как и следовало ожидать» [2].

«В 1904 году сонату исполняют в Бордо братья Жозеф и Жак Тибо; в Берлине братья Шнабель; в Лондоне Брукер и П. Сухом» [3].

«Гвоздем же вечера была соната Рахманинова; партию фортепиано исполнял молодой, но уже много обещающий пианист Л. Д. Крейцер. Блестящая игра увлекла и самого исполнителя, и слушателей... Соната произвела сильное впечатление. Партию виолончели со вкусом исполнял г. Берр, он был достойным конкурентом своему талантливому, юному сопернику пианисту» [4].

Из рецензий 1906—1907 годов известно, что сонату играли П. Казальс и А. Зилоти в «Концертах Зилоти» [5], и «...с безукоризненным ансамблем... подъемом и тонкой отделкой А. И. Горовец и Е. Я. Белоусов» [6].

«Очень хорошо прошел... камерный вечер, посвященный произведениям Рахманинова... Виолончельная соната исполнена была гг. Игумновым и Кубацким. Подход к сонате у обоих артистов был очень удачным...» [7].

В 1916 году сонату играли на «...камерном вечере из цикла «Беляевских»... Л. В. Николаев и И. Пресс» [8]. Во втором

[1] РМГ, 1902, № 9, стр. 282.
[2] «Московские ведомости», 1902, № 341.
[3] РМГ, 1904, № 25—26, стр. 628; РМГ 1904, № 19—20, стр. 534; РМГ, 1904, № 17—18, стр. 478.
[4] РМГ, 1905, № 16—17, стр. 485—486.
[5] РМГ, 1906, № 49, стр. 1170.
[6] РМГ, 1907, № 43, стр. 978.
[7] РМГ, 1914, № 48, стр. 908.
[8] РМГ, 1916, № 10, стр. 217.

камерном собрании ИРМО «Соната красиво исполнена гг. Пушковой и Борисяк»[1].

«18 сентября 1916 г. С. М. Козолупов на своем прощальном концерте в Саратове исполнил сонату Рахманинова. На этот раз исполнение Козолупова было особенно великолепным и отличавшимся подъемом»[2].

Осталось популярным это произведение и в последующие годы. За истекшие шестьдесят лет создались определенные традиции интерпретации сонаты во многом опирающиеся на «исполнительский образ», созданный автором и Брандуковым. В советском камерном музицировании соната заняла почетное место. Ее играли и играют Игумнов, Гольденвейзер, Нейгауз, Оборин, Флиер, Брандуков, Козолупов, Штриммер, Кубацкий, Кнушевицкий, Ростропович, Шафран, и многие другие[3].

Различие творческих индивидуальностей, неповторимое своеобразие трактовки произведений — замечательные качества советской исполнительской школы. Пытаясь охарактеризовать основные принципы «прочтения» того или иного произведения вряд ли можно ограничиться анализом исполнения двух, трех музыкантов. Тем более, если это относится к такому сложному и значительному произведению как соната Рахманинова для виолончели и фортепиано. Однако не менее важно и другое: каждое иное прочтение позволяет ощутить новые возможности понимания этого произведения, возможности, подтверждающие неумирающую красоту его музыки, высокую правду образов.

Как нам кажется, существуют два основных плана исполнительской трактовки сонаты. Условно назовем один из них лирико-созерцательным, другой — лирико-драматическим.

В основу первого, исполнители берут авторскую ремарку к главной теме «Tranquillo». Особое внимание уделяется в экспозиции соотношению быстрых и медленных темпов. Изменения движения (Con moto; Moderato; Un poco più mosso) как бы заранее подготавливаются, подчеркивая единство развития мысли. Сглаживается и стремительность развития разработки.

Именно так понимал первую часть А. Б. Гольденвейзер, бесчисленное количество раз игравший сонату и слышавший

[1] РМГ, 1916, № 2, стр. 59.

[2] РМГ, 1916, № 49, стр. 955.

[3] Несмотря на то, что анализ исполнения сонаты всеми названными музыкантами обогатил бы работу, отсутствие записей лишает нас этой возможности. Более подробно мы остановимся на исполнении Игумнова, Гольденвейзера, Оборина, Кнушевицкого и Ростроповича.

ее в исполнении автора. Необходимым условием исполнения должно быть, по словам Гольденвейзера[1], правильное отношение к метрономическим указаниям автора. Они очень условны и ни в коем случае не являются абсолютными указателями темпа: «Все зависит от общего исполнения и построения»[2]. Примером подобной относительной свободы при выборе темпа, Гольденвейзер считал темп главной темы первой части. Она, по его словам, может быть сыграна и несколько быстрее и несколько медленнее, чем это указано автором, — все зависит от плана исполнения произведения в целом. «Правильным темпом» можно назвать тот темп, который заставит слушателя сосредоточенно вслушаться в смысл сыгранного, почувствовать и понять его».

В связи с этим несомненный интерес представляют имеющиеся в рукописи авторские поиски темпа первой части: Первоначальное указание темпа ♩=100, в дальнейшем заменено Рахманиновым на ♩=112.

В исполнении фортепианной партии А. Б. Гольденвейзер акцентирует лирическую сущность музыки. Главная тема в его исполнении лирична, распевна. Связующий эпизод Con moto, исполняемый в весьма сдержанном движении не нарушая настроения главной темы убедительно подготавливает эмоциональное состояние побочной темы (Moderato ♩=92).

Особое значение придавал Гольденвейзер мелодике сонаты, в связи с этим замечая: «Мелодия в сонате все время находится на первом месте. Поэтому пианист должен помнить, что педализация подчинена в первую очередь требованиям мелодического движения. Педаль поможет чистоте мелодической линии, но в то же время будет в полной зависимости от качества звукоизвлечения, фразировки и художественного замысла в целом».

В разработке Гольденвейзер не стремится к драматизации. И здесь скорее преобладает распевность, а не пафос и романтическая приподнятость. Сохраняя единое душевное состояние в экспозиции и сглаживая динамическую активность разработки, пианист прежде всего оттеняет эпически светлую атмосферу произведения. На первый взгляд такой исполнительский чертеж первой части может показаться несколько

[1] Все высказывания записаны автором во время личной беседы с профессором А. Б. Гольденвейзером.

[2] Это замечание А. Б. Гольденвейзера об относительности метрономических указаний Рахманинова можно сопоставить с рассказом В. Л. Кубацкого об исполнении Рахманиновым третьего фортепианного концерта. На вопрос Зилоти, почему Рахманинов играет не в том темпе, который указан? — Рахманинов ответил: «Никогда не верьте моему метроному».

одноплановым. Но это не мешает А. Б. Гольденвейзеру создать глубоко человечный в своей поэтической простоте образ.

С подкупающей сердечностью играл первую часть сонаты К. Н. Игумнов — один из замечательных интерпретаторов произведений Рахманинова. Известны его выступления с А. Брандуковым, В. Кубацким, С. Кнушевицким. К сожалению, запись не сохранила ни одного из них. Словесные указания Игумнова, относящиеся к работе над этим сочинением позволяют лишь весьма неполно восстановить некоторые черты глубокого проникновения исполнителя-художника в замысел автора[1].

Много внимания Игумнов уделял ритмической стороне исполнения сонаты. Добиваясь слитности развития произведения (что полностью отвечает замыслу автора), Игумнов требует «единства в контрастах темпа»: изменения движения должны быть подготовлены в предыдущем разделе. Особенно это требование относится к экспозиции первой части, где, по словам Игумнова, «один темп должен органично переходить в другой».

Очень значительным в подготовке основного образа первой части Игумнов считал исполнение вступления: Lento ♩=48, Meno mosso «оно должно быть сдержанным по характеру, полновесным по звукоизвлечению». Выдающийся художник-пианист считал также очень важным авторское указание «tranquillo» в главной теме. По его мнению оно должно помочь исполнителю найти правильный, без поспешности, темп главной темы.

Первое проведение побочной темы Игумнов исполнял с известной сдержанностью выражения. Более наполненно звучала она в репризе — как итог развития. Ее исполнительский образ Игумнов сравнивал с побочной темой b-moll'ной сонаты Шопена.

Большое значение придавал он соразмерности звучания инструментов в разработке первой части: «звучность не должна быть грузной, необходима более частая смена педали». В подходе к кульминации Игумнов все время сдерживал движение, как бы оттягивая до последнего момента непрерывно нарастающее напряжение.

Переходя к разбору исполнения сонаты Рахманиновым и Брандуковым следует отметить, что он вряд ли может быть полным, так как мы не располагаем записью, а можем пользоваться лишь побочными источниками — рецензиями, воспоминаниями слышавших это исполнение, пометками Бранду-

[1] Все указания К. Н. Игумнова, относящиеся к исполнению сонаты любезно предоставлены нам Я. И. Мильштейном, на основе записей, сделанных им во время беседы с Игумновым.

кова в виолончельной партии, по которой он играл с Рахманиновым и Зилоти [1].

Высокое мастерство А. А. Брандукова, стиль его игры, благородство трактовки, как известно полностью удовлетворяли Рахманинова. Замечательный виолончелист был участником первого авторского концерта Рахманинова в 1892 году; ему посвящены две виолончельные пьесы (Прелюдия и Восточный танец) ор. 2; он же участвовал в первом исполнении трио «Памяти великого художника» ре минор ор. 9 и, наконец, Рахманинов посвятил ему также сонату [2].

В рецензиях того времени неоднократно отмечалась необычайная красота и сила звука артиста: «Брандуков умеет петь на виолончели, как немногие, и положительно увлекать слушателей» [3].

В репертуаре художника-артиста, как бы значителен он ни был, всегда есть произведения, особенно отвечающие его таланту, словно созданные для него. Таким произведением для Брандукова была соната Рахманинова, написанная с полным учетом лучших сторон таланта именно этого исполнителя. И не случайно в одной из рецензий мы читаем, что «...Из произведений концерта отметим сонату Рахманинова, очень интересную и с большими музыкальными достоинствами. Соната точно написана для Брандукова» [4].

Произведение это осталось в репертуаре виолончелиста в течение всей его жизни. Неоднократно артист играл его совместно с А. И. Зилоти, К. Н. Игумновым, А. Б. Гольденвейзером. Соната звучала и в последнем концерте Брандукова в 1930 году при участии Г. Г. Нейгауза [5].

Исключительно ценны и детальные авторские указания в тексте. Рахманинов записывал свои произведения не только как композитор, умеющий точно фиксировать на нотной бумаге услышанное внутренним слухом. Его пометки (как печатные, так и рукописные) показывают, что гениальный артист-исполнитель, сочиняя музыку, старался также записать, как именно нужно играть то или иное место. Для его творчества характерна неотделимость понятий *что* (то есть нотного текста) от *как* (то есть исполнения). Отсюда особая ценность указаний Рахманинова, которые дают нам право

[1] Эта партия, любезно предоставленная нам В. Л. Кубацким, учеником и другом Брандукова, имеет большую документальную ценность.

[2] Подробнее о творческом облике артиста см. книгу: Л. Гинзбург. А. А. Брандуков. М., 1951.

[3] «Московские ведомости», 1902, № 341.

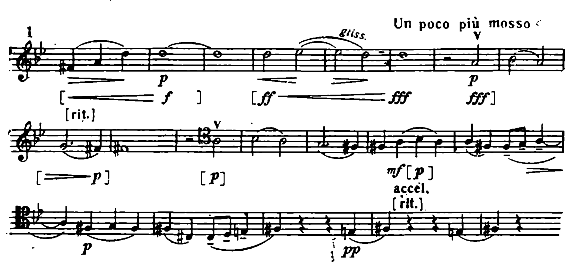
[4] РМГ, 1902, № 43, стр. 1051.

[5] Вспоминая этот концерт, Г. Г. Нейгауз говорил, что исполнение Брандуковым сонаты было незабываемым. Нейгауз подчеркивал, что общение с виолончелистом и совместная работа на репетициях были необычайно интересны, живы и волнующи.

понять, насколько это возможно, принципы авторского исполнения.

Пометки, сделанные Брандуковым в партии виолончели, а также воспоминания современников[1], не раз слышавших авторское исполнение сонаты, позволяют нам думать, что Рахманинов и Брандуков играли сонату в плане, условно названном нами «лирико-драматическим».

Насыщенно, с большой мужественностью звучала главная тема, контрастируя мягкой лиричности вступления. Выразительные аккорды фортепиано, нарастающая звучность взволнованного распева виолончели — все сразу определяло активный характер основного «действующего лица» части. Более сдержанный темп побочной темы, чуть приглушенная манера исполнения — на мгновение задерживала единый поток чувства, чтобы еще сильнее раскрыть его в заключительной партии. Интересны здесь изменения нюансов, сделанные Брандуковым. Все они направлены на усиление драматической насыщенности исполнения[2]:

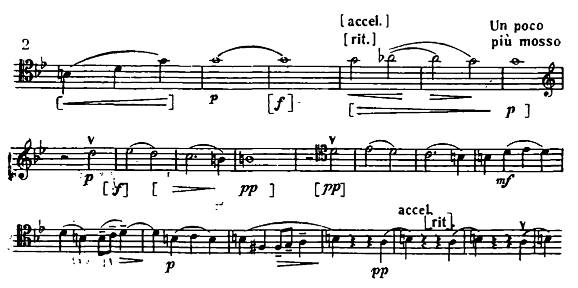


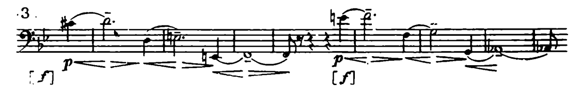
Напряженность звучания *fff* и резкие смены нюансов, которые мы видим, можно объяснить стремлением исполнителей ярче оттенить полнокровие чувства, наполняющее музыку. Возможно (это только предположение), что и Рахманинов не следовал здесь имеющемуся в нотах указанию *p*.

Дальше у Брандукова идет постепенное, но неуклонное затухание звука и замедление темпа (авторское указание accelerando виолончелист заменяет ritenuto). Этот же заключительный раздел в репризе он играл гораздо мягче. Скорее, как воспоминание о душевном состоянии, чем реальное его переживание:

[1] Автор статьи основывается здесь, как и всюду в работе, на устных воспоминаниях А. Б. Гольденвейзера, Б. О. Сибора, А. А. Борисяка и Г. Г. Нейгауза, высказанных в личных беседах.

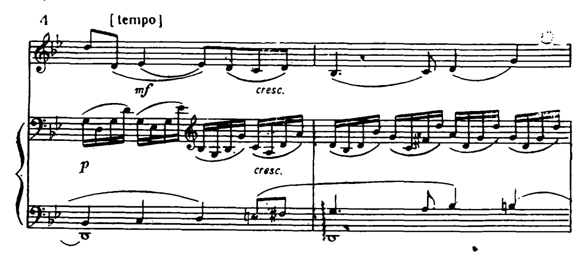
[2] Все указания исполнителей, отличающиеся от авторских, поставлены в квадратные скобки.



А. А. Борисяк, вспоминая исполнение Рахманиновым и Брандуковым первой части, особенно останавливался на трактовке разработки — как одного из наиболее драматически-напряженных эпизодов произведения в целом. Безграничная мощь звучания в кульминациях, бурная смена динамики, стремительность темповых сдвигов — вот что было характерным здесь для исполнительского чертежа артистов. В их замысле драматизации разработки большую роль играла выпуклая «подача» основных тематических и ритмических зерен экспозиции, часто следующих друг за другом в непосредственной близости:

Очень значительны были эти отдельные, казалось бы иногда разрозненные, реплики виолончели, в различных регистрах и тембрах повторяющие характерную секундную интонацию. Вероятно, учитывая их важность в развитии образа, а также большую нагрузку фортепианной звучности, Брандуков в таких случаях всюду меняет нюанс на более яркий — *p* на *f*; *f* на *ff* и т. д.

Большую роль играет взволнованная фактура фортепиано. «Пианисту-исполнителю сонаты Рахманинова, — замечает Гольденвейзер, — надо прежде всего ясно сознавать ее главную особенность — преобладание фортепианной партии над партией виолончели. Однако пианист не должен стремиться к равновесию за счет сокращения значительности фортепианной партии. Это противоречило бы замыслу автора. Надо, соразмеряя силу звучности в ансамбле показать весь размах и богатство фортепианной фактуры, ее оркестровую сочность. Фортепиано в сонате должно быть ведущим инструментом, вплетающим в свою партитуру партию виолончели». Это

замечание А. Б. Гольденвейзера особенно важно при исполнении Allegro molto [♩ = 144].

Известно, что интерпретация Рахманиновым разработки Tempo I покоряло мощной энергией музыкального развития. Создавалось ощущение постепенного нагнетания, своеобразного «сжимания пружины», которая полностью развертывалась лишь в кульминации. Указание Брандукова в Allegro molto — sempre ritenuto также говорит о длительной сдержанности темпа. Тем сильнее был прорыв напряжения при возвращении главной темы, где у артиста имеется указание tempo[1]:

Судя по пометкам Брандукова, кода исполнялась гораздо свободнее, нежели это записано в нотах. Эта «свобода» в наше время стала почти традицией: с 3 по 9 такт у Брандукова помечено sempre accelerando, а последние 7 тактов идут ritenuto. Такое замедление дает возможность очень выразительно и декламационно, как бы скандируя каждую четверть, подчеркнуть возвращение интонаций главной темы, которыми заканчивается первая часть и это важно для утверждения ее основного образа.

Незабываемо играли сонату Л. Оборин и С. Кнушевицкий. В их исполнении покоряла красота непосредственной эмоциональности, страстная влюбленность в музыку, великолепное ощущение стиля. Артисты раскрывали глубокую поэтичность образов, логическую закономерность их развития. В их прочтении музыка первой части напоминала течение полноводной, стремительно несущейся реки; волновала настороженная тревога скерцо; покоряла лирика, насыщенная горячим светом в Andante; увлекала бурная радость финала.

Оборин и Кнушевицкий трактуют первую часть как драматически-конфликтную. Суровы и мужественны аккорды «вводного такта», резко нарушающие лирику вступления. Ритмически собранно, решительно звучит главная тема. На-

[1] О нарочитой замедленности темпа у Брандукова в подходе к кульминации вспоминает и Г. Г. Нейгауз.

растание звучности, динамические контрасты придают ей страстную напряженность.

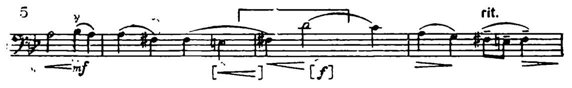
В Con moto волевое начало музыки артиста подчеркивают заметным ускорением темпа и яркими акцентами. Вся экспозиция в их исполнении построена на столкновении лирических и драматических настроений (главная тема и Con moto; Con moto и побочная тема; побочная тема и заключительная).

Своеобразие интерпретации Обориным и Кнушевицким лирических эпизодов сонаты особенно проявляется в побочной теме. Интенсивность звучания, бескрайняя широта дыхания и красочность тембров сочетаются с простотой и искренностью выражения. Особенно ярко проявляется здесь присущая обоим музыкантам певучесть звука: когда мелодия переходит от одного инструмента к другому, меняется лишь тембр при единой манере полновесного, глубокого звукоизвлечения.

Напористый темперамент, волевой исполнительский стиль характеризуют игру Оборина и Кнушевицкого в разработке. Артистам в полной мере удается выявить целеустремленность ее развития. Виртуозная сторона исполнения для них лишь средство выражения основной мысли. Все внимание сосредоточено на рельефной передаче образа, на связи всех элементов формы.

В Tempo I Оборин подчеркивает страстную эмоциональность музыки. Неоднократные нарушения темпа (пять — в шестнадцати тактах) создают еще более острое ощущение нарастающего, словно толчками, напряжения. Зато сколь ярким и логически завершенным становится звучание основного образа в кульминации части. Тема как бы вынесена на гребне волны, которой можно уподобить трактовку артистами Allegro molto с его постепенным ускорением.

Еще более драматизирует экспозицию и всю первую часть М. Ростропович[1]. Приподнятый тон исполнения, вообще свойственный Ростроповичу, сказывается здесь в волевом напоре игры, в остроте контрастов, резкой, графической ясности образов.

Несколько более подвижный, чем обычно принято, темп главной темы и Con moto сообщает музыке характер порывистый и напряженный. Побочную тему артист играет строго и сдержанно. Однако смело подчеркнув неожиданность мелодического скачка на малую сексту вверх он словно на мгновение приоткрывает свойственную теме напряженность:

[1] Артист исполнял сонату в ансамбле с пианистом А. Дедюхиным.

Постепенное наращивание движения позволяет Ростроповичу как бы «ворваться» в Un poco più mosso. Заключительная партия в его исполнении — апофеоз ликующего чувства [1].

С большим подъемом играет Ростропович и разработку. В его интерпретации есть много общего с трактовкой Оборина и Кнушевицкого (динамика и волевой импульс музыки). Но если говорить о деталях, то Оборину и Кнушевицкому здесь (как всюду в сонате) более свойственно оставаться в романтически-взволнованной сфере, в то время, как Ростропович неистово экспрессивен. Это различие в ощущении музыки сонаты характерное для ансамблистов на протяжении всего произведения, вероятно и является причиной целого ряда новых заостренных характеристик, появляющихся в «исполнительском плане» Ростроповича и не свойственных Оборину с Кнушевицким при их тяготении к «текучести» мелодических звучаний и длительным периодам лирических переживаний.

К началу XX века основная сфера выраженных в музыке Рахманинова лирических настроений, заметно расширилась. Наряду с образами элегически скорбными, у композитора все чаще появляются мысли, связанные с героикой, с протестом. Мелодия, по словам Рахманинова «главная основа всей музыки» становится в эти годы особенно широкой по дыханию; ритм — неотъемлемая часть мелодического мышления композитора, также оформляется, как «фундамент пламенного пафоса», полнокровного ощущения жизни.

По меткому определению Асафьева, Рахманинов совсем особенно воспринимал бурлящие ритмы русской современности. «Он инстинктивно ощущал ритм как основу русской жизни и жизнедеятельности там, где большинству — одним от восторга, другим из страха — чуялись пока только буря во имя бури, ломка и разрушение» [2]. К страницам «встревоженного сердца», можно отнести и вторую часть виолончельной сонаты, музыка которой словно насыщена тревожными предчувствиями.

Среди замечаний Брандукова, относящихся к исполнению второй части, интересно указание основного темпа — Presto.

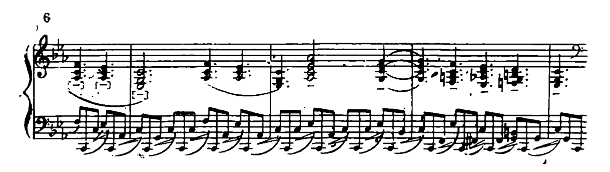
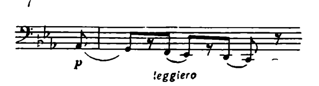
Окончательное ли это изменение темпа, или только напоминание артиста самому себе о том, что не надо задерживать

[1] В анализе трактовки Ростроповичем сонаты ввиду отсутствия записи приходится основываться на его исполнении в концерте сезона 1957/58 г. Думается, что этот замечательный музыкант в настоящее время во многом бы обогатил трактовку этого произведения.

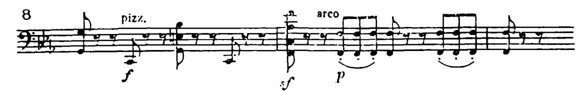
[2] Б. В. Асафьев. Избранные труды. Издательство Академии наук СССР, т. II, стр. 299.

темпа, — сказать трудно. По этой пометке мы можем лишь судить, что Рахманинов и Брандуков воспринимали Allegro scherzando (♩=88) второй части, как весьма быстрый темп.

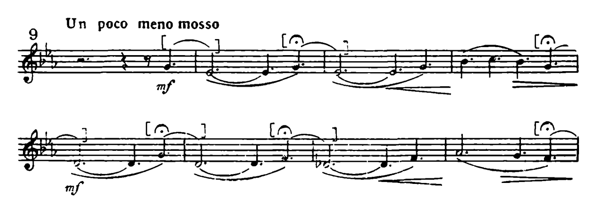
Весь первый раздел до Un poco meno mosso проходил у Рахманинова и Брандукова leggiero, его основной нюанс *p*. Отдельные моменты усиления звучности лишь подчеркивали общее тревожное настроение. Очень значительны указания автора tenuto (—), при исполнении темы у фортепиано, как мне кажется интонационно связанной с «Эй ухнем».

Для Рахманинова, обращавшегося иногда к бытовавшим интонациям, закономерно (может быть даже бессознательное) использование популярной в те годы народной песни, получившей позднее особое смысловое значение, как песни революции[1]. Появление ее интонаций в скерцо как бы вскрывает «подтекст» части. Изложение ее аккордами, столь свойственными русскому народному многоголосию, сообщает образу большую яркость.

Этот мелодический образ далекой, но настойчиво зовущей, песни неразрывно связан с основным ритмическим рисунком, который мы назовем условно «мотивом тревоги»:

Элементы песни и «мотива тревоги» развиваются параллельно, сливаясь и дополняя друг друга. Они определяют и план исполнения крайних разделов: общей тревоге (окружающий фон) противопоставлены ясные аккордовые последовательности главной темы у фортепиано. В их сдержанно-уверенном движении чувствуется суровая, неотвратимая воля.

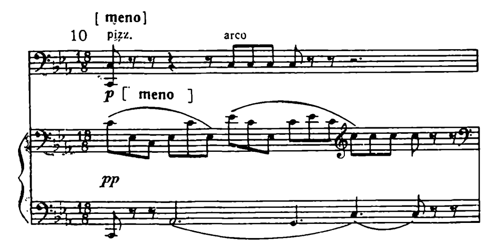
[1] В 1906 г. в письме к Глазунову Рахманинов писал: «Голоса и партитуру «Эй ухнем» получил и я, с твоего разрешения, назначу ее в каком-нибудь концерте». С. В. Рахманинов. Письма. М., 1955. стр. 257.

Интересна и появляющаяся у виолончели фигура. Напоминая отдаленный звук барабана, она усиливает общую атмосферу взволнованного ожидания:

В Un poco meno mosso, где тематический материал развивается в новом, лирическом плане, плавное, закругленное движение мелодии построено на опевании отдельных звуков. Автор словно старается задержать и снова их повторить.

Здесь Брандуков несколько меняет авторские штрихи, подчеркивая небольшими фермато (⌒) последние четверти такта. Эти «стонущие» интонации виолончели, драматизирующие небольшой по времени эпизод, стали в наше время традицией исполнения [1].



Такой же традицией стало и meno, поставленное Брандуковым на дважды повторяемом восьмитакте. Оно как бы на мгновение приостанавливает несущиеся перед слушателем тревожные образы:



[1] В партии Брандукова его рукой написано: «все ⌒ — чуть-чуть задержать».

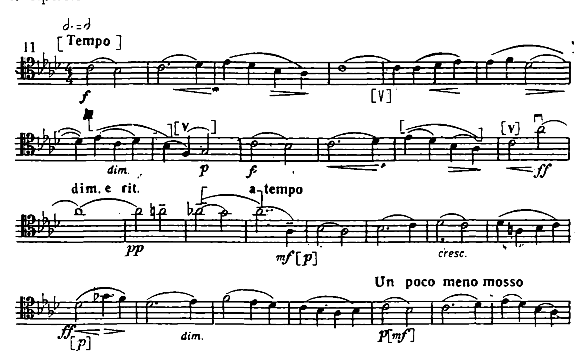
По отзывам современников, исполнение всей части было скреплено рахманиновской ритмикой. «Этот ритм, — вспоминал Б. О. Сибор, — всегда воспринимался как биение его живого пульса». В таком свободном ощущении ритма Брандуков был достойным партнером Рахманинова. Вспоминая свои концерты с Брандуковым, Г. Г. Нейгауз отмечает особенность исполнения Брандукова: «Свобода, наряду с чеканным ритмом, чувствовалась не только в четко ритмических эпизодах сонаты, но и в кантилене и прежде всего в ней».

Пометка Брандукова Tempo в начале среднего эпизода скерцо указывает на возвращение артистов к первоначальному движению, об отсутствии в трактовке растянутости, желания «позвучать».

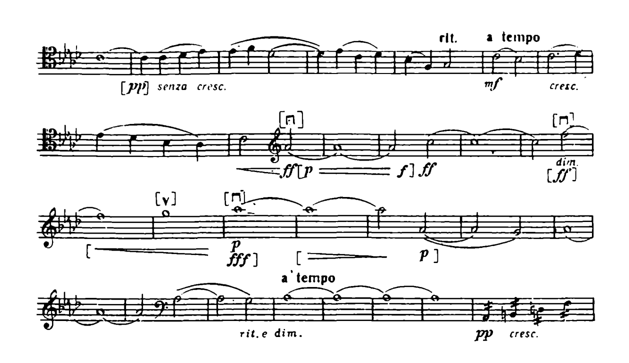
А. А. Борисяк в исполнении этого раздела Рахманиновым и Брандуковым особенно отмечает неповторимую выразительность рахманиновских rubato и espressivo, всегда находившихся в равновесии с основным движением, а также обаятельное своеобразие брандуковских glissando[1].

Первые два раза тема звучала *f*, развиваясь во втором случае до *ff*. В третьем восьмитакте Брандуков переходил целиком на piano [минуя авторские указания crescendo и *mf*]. Затем в Un poco meno mosso появлялось *mf*, которое сменялось *pp*. Это особенно ярко оттеняло следующую, наивысшую звуковую волну *fff*.

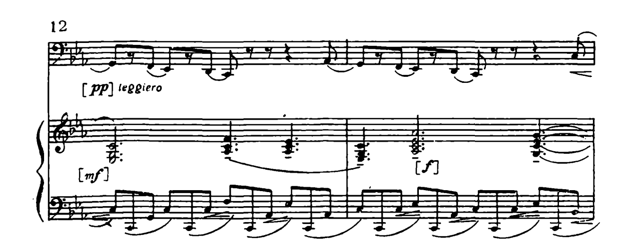
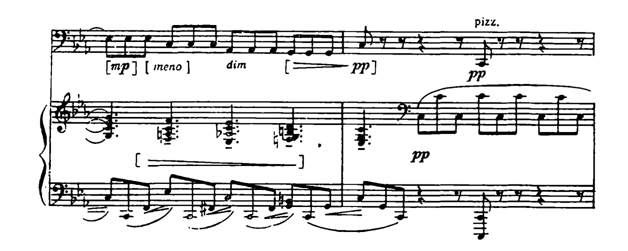
Строгий расчет динамических возможностей каждого инструмента позволял исполнителям достигать необычайной соразмерности звучания в ансамбле, которое отмечалось и критикой.



[1] А. А. Борисяк. Воспоминания (рукопись находится у вдовы Е. А. Борисяк).



Трактовкой коды [meno, *pp*] Рахманинов и Брандуков увеличивали драматическое звучание части. От взволнованной, ритмически-острой поступи основного образа, свободной импровизационности среднего эпизода к шорохам и полному растворению в коде — таков исполнительский план второй части, созданный Рахманиновым и Брандуковым.

Во многом близок к этому творческий замысел Оборина и Кнушевицкого. Раскрытие драматургии части они также основывают на противопоставлении двух основных образов скерцо: напряженно-взволнованного «мотива тревоги» и уверенно-спокойного — «песни». Эту контрастность артисты подчеркивают не только определенным для каждого образа выражением, но и противопоставлением звуковых планов: полное, словно «валторновое звучание» аккордов фортепиано контрастирует глуховатому сопровождению виолончели:



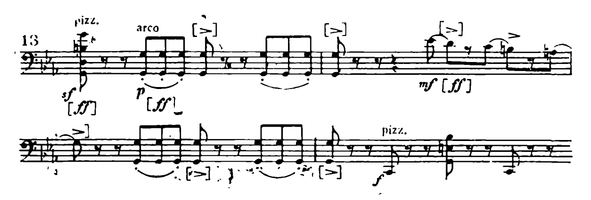
Исполнению эпизодов, связанных с первым образом, сопутствует строгая ритмическая организованность. Стремительное движение, четкие акценты, динамические контрасты — все подчинено заострению образа. Великолепны тембровые находки артистов. Три резких «взрыва» динамики, из которых последний, наибольший, подводит к Un poco meno mosso.

Средний, As-dur'ный эпизод артисты играют с размахом и непосредственной искренностью переживания, свойственными обоим музыкантам. Динамическое строение каждой фразы — от яркого звучания к затуханию, оттеняет их «поющий» характер. Мужественно-глубокий тон виолончели наполняет мелодию то напряженной страстностью, то лирической задушевностью. Ритмо-динамическая гибкость отличает общий характер исполнения.

Особо отмечает значительность лирических настроений в скерцо и А. Б. Гольденвейзер. Он подчеркивает, что быстрый темп не должен быть поспешным. Средний эпизод (As-dur), артист предлагает играть с большой простотой, позволяя многое сказать самой музыке: «Весь он должен прозвучать как поэтическая песня, взволнованно рассказывающая о затаенных чувствах и мыслях».

История исполнительства не сохранила трактовки этой части К. Н. Игумновым. Известно лишь, что он обращал внимание на «мягкую красочность звучания и искренность выражения».

Своеобразен исполнительский план скерцо, предложенный ансамблем Ростроповича и Дедюхина. Своей трактовкой они подчеркивают тревожное, а порой мрачное, звучание музыки. Стремительно-быстрый темп, напряженная плотность звучания, резкие акценты, бурные подъемы и спады динамики — все заставляет особенно ярко почувствовать взрывчатую интенсивность музыки. Это уже не предчувствие приближающейся грозы, а ее неуклонное наступление. Настойчиво и тревожно звучит острый ритмический рисунок. Здесь Ростропович всюду изменяет нюанс *p* на *f* и *ff*:



Неукротимость, наэлектризованность исполнения придают иной смысл и лирическим разделам: они воспринимаются как отдельные воспоминания, бесследно исчезающие в общем вихревом движении. В исполнении артистов вторая часть становится центром драматического конфликта между лирическими настроениями «героя» и бурным потоком окружающей его жизни.

Глубина и сложность образов сочинения дают возможность и такого толкования. Безусловно, во второй части на время исчезает светлый образ произведения и выступают тревожные, «предгрозовые» настроения. Однако, с нашей точки зрения, это не позволяет воспринимать ее как драматургическую кульминацию произведения в целом. Скерцо лишь один из эпизодов, раскрывающих образ сонаты иначе, чем в других частях. Композитор как бы уходит из мира личных переживаний и прислушивается к окружающей его жизни; именно прислушивается, позволяя внезапно возникшему волнению так же внезапно исчезнуть. Отсюда ощущение незавершенности, которое должна оставить эта часть у слушателя.

Сравнительно небольшая по размерам третья часть — Andante (♩=46), играет решающую роль в развитии основного образа сонаты. В ней находит воплощение все наиболее задушевное, что связано с лирическими переживаниями композитора.

Значение Andante в раскрытии образного содержания произведения ставит и перед исполнителями особые задачи. Именно характер интерпретации этой части, определив весь исполнительский план в целом, обеспечивает полное раскрытие замысла.

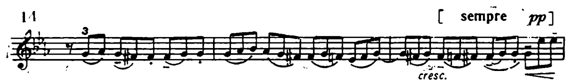
Сколько исполнителей, столько и различных трактовок. Однако традиции, сложившиеся в исполнении сонаты убедительно говорят, что содержание музыки Andante, неповторимость ее мелодической красоты наиболее полно раскрываются при романтически-взволнованном исполнении, насыщенном горячим чувством.

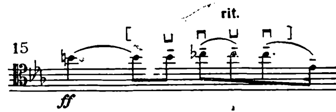
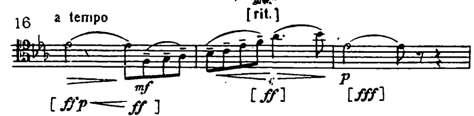
По пометкам в партии, оставленным Брандуковым, есть основания предположить, что он играл эту часть страстно

и предельно драматично. Г. Г. Нейгауз вспоминая исполнение Брандукова говорит, что в нем особенно чувствовалась красота звучания виолончели, эмоциональность и свобода исполнения.

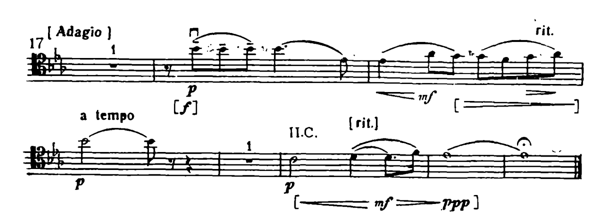
В интерпретации Брандукова эта часть приобретала черты глубоко личного, волнующего рассказа. Иногда передача романтических переживаний отдельных эпизодов этого рассказа шла за счет скульптурной целостности общего. А. Б. Гольденвейзер, неоднократно выступавший совместно с Брандуковым, отмечает эту черту, вообще характерную для облика артиста: «Его яркому, эмоциональному исполнению, чужды были отвлеченность и рассудительность. Иногда эмоциональность этого артиста даже мешала цельности трактовки. Вообще, многое в игре Брандукова зависело от настроения»[1].

Из отдельных замечаний артиста, которые мы находим в его партии, обращает на себя внимание весь триольный эпизод. Брандуков, отказываясь в нем от авторского crescendo играл pianissimo и совершенно свободно, будто и не сохраняя точности триольного движения. Но эта «свобода» нисколько не мешала естественному течению темы у фортепиано:



Подчеркивая динамичность репризы артист играл ее не как повторение первого настроения, а замедляя темп (Meno), как кульминацию всей части. Особенно выразительны были паузы. В них, как в еле уловимом дыхании ощущались недосказанность и волнение. Изменение штрихов подтверждает стремление исполнителя к усилению звучности и возможно большей широте дыхания:

Диапазон динамических оттенков (*p*, *f*, *fff*), частая их смена, напоминают об экспрессии, с которой играл Брандуков:

[1] Цит. по книге: Л. Гинзбург. А. А. Брандуков, стр. 67.

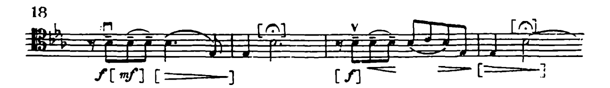
Последние восемь тактов Брандуков играл Adagio как будто задерживая наступление заключения. Этим артист словно давал слушателю еще и еще вслушаться в красоту музыки, ощутить значительность ее лирики:



А. Б. Гольденвейзер, говоря об исполнении этой части особо останавливается на волевом начале музыки, подчеркивая полное отсутствие «чувствительности» в мужественной лирике Рахманинова. По его словам, динамика «должна идти крупными волнами: так например, первые восемь тактов начала звучат *p*, следующие восемь тактов в нюансе — *mf*. Чутко оттенял артист и появление новых тональностей. Особенно запомнился в его исполнении приход B-dur'a в среднем разделе части. Ему предшествовало небольшое замедление движения. Росла напряженность тонального тяготения. Приход новой тональности воспринимался как горячий и светлый луч солнца.

В выразительных средствах, которыми пользуются Оборин и Кнушевицкий в этой части есть так же много общего с указаниями, сделанными Брандуковым: то же стремление к насыщенности звучания, к сочности общего колорита. Однако можно предположить, что по сравнению с брандуковской импровизационной экспрессией, Оборин и Кнушевицкий предпочитают более строгий и мягкий стиль исполнения. В их игре романтическая страстность сочетается с тщательностью отделки деталей и с четкой стройностью формы.

Значительна у них квинтовая интонация темы. Ее двукратное повторение, подчеркнутое каждый раз tenuto и diminuendo, как бы растворяется в паузе. Но пауза не прерывает распева темы, а сообщает ее дальнейшему развитию бо́льшую активность:



Средний раздел Andante артисты трактуют как эмоционально более напряженное продолжение той же мысли. Ее развитие идет у ансамбля сходными между собой волнами — непрерывно усиливающимися по волевому импульсу исполнения. Отдельные звенья темы с характерными интонациями и оборотами, возникая в разных голосах каждый раз восхищают новизной красок, разнообразием тембра. Вступление виолончели сообщает музыке еще бо́льшую взволнованность. Диалог звучит как «живой» разговор двух инструментов.

Лишенное искусственности rubato воспринимается, как естественное замедление или ускорение выразительной человеческой речи. Ансамбль подчеркивал многоплановость рахманиновской фактуры: глубокий бас, певучая широта темы, оплетающие ее мягкие фигурации. Мастерство педализации Оборина, позволяет ему создавать «объемную звуковую перспективу», о которой говорил и К. Н. Игумнов, называя Andante «одной из вершин лирики Рахманинова».

Оставляя в тени менее значительное, артисты концентрируют внимание слушателя на самом главном. Наличие в исполнении нескольких планов с их перспективой (как в живописи), помогает развитию музыкальной мысли. Основная кульминация становится как бы световым центром картины, раскрывающим авторский замысел.

В репризе иная, притушенная звучность фортепиано, трепетные триоли виолончели, как бы не успевающие что-то договорить, переводят музыку в иной план. Это — словно тревожная человеческая душа, окруженная прекрасным образом спокойной природы.

Играя заключение исполнители строго придерживаются указаний автора. Образ части, созданный Обориным и Кнушевицким, близок лирически-взволнованным стихам Бунина:

> Шире, грудь, распахнись для принятия
> Чувств весенних — минутных гостей!
> Ты раскрой мне, природа, объятья,
> Чтоб я слился с красою твоей! [1]

В исполнении Ростроповича и Дедюхина выразительная мелодическая линия воплощается сочными и яркими красками. Нарочито строгая манера исполнения и жестковатая метрика несколько сглаживают многообразие и гибкость рахманиновского ритма.

Вслед за эмоционально-приподнятым исполнением скерцо эта часть воспринимается, как лирическое интермеццо, разряжающее напряжение. Интеллект, но не бесстрастие преобладает над непосредственностью выражения; тщательно

[1] И. А. Бунин. Собрание сочинений. М., 1956, т. I, стр. 319.

выверены темпы и динамические соотношения; нет и тени преувеличенного звучания, или неожиданных его подъемов. Все это позволяет исполнителям больше оттенить в музыке этой части строгую последовательность развития мысли, нежели страстность ее высказывания.

«Бездной ласкового света» назвал эту часть Конюс. Можно добавить, что в музыке ее «бездна» мыслей и чувств, позволяющих исполнителям отбирать из них те, которые ближе их артистической индивидуальности.

В исполнении финала Рахманиновым и Брандуковым рецензии отмечали «бодрость, здоровую строгую и суровую бодрость с частыми подъемами весеннего чувства»[1]. По словам современников, здесь можно было в первую очередь отметить большую сдержанность и волевую насыщенность исполнения. Это организовывало казалось бы импровизационно льющуюся музыку и придавало каждому звуку особенную весомость и убедительность.

Побочную тему Брандуков трактовал так, что как говорил А. Б. Гольденвейзер, «вспоминались слова Горького: «Русское искусство — прежде всего сердечное искусство»[2]. Многочисленными tenuto он подчеркивал в экспозиции патетически приподнятый характер ее распева.

В репризе Брандуков играл побочную тему по иному: сдержанно и строго. Он как будто приберегал всю силу звучания для коды, которая в его предельно выразительном исполнении была подлинным обобщением всего сочинения.

В разработке для эпизодов Meno mosso Брандуков находил более тонкие акварельные краски. Но они не типичны для Брандукова: он мастер смелого мазка, сочных красок, ярких контрастов.

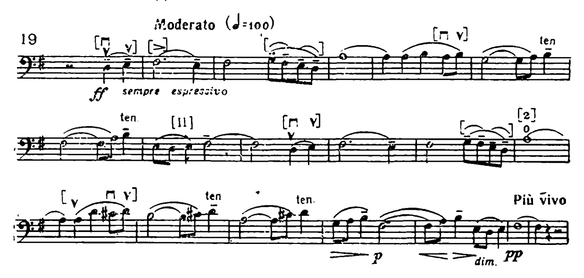
С размахом, масштабно играли финал Оборин и Кнушевицкий. Радостный подъем музыки ощущается в ритмически собранной, устремленной главной теме, в концертной трактовке обеих партий. Неуклонно нарастающая звучность подчеркивает праздничный характер финала.

Темп быстрый и в то же время сдержанный. Этому ощущению движения соответствует и замечание К. Н. Игумнова об исполнении этой части: «Ни в коем случае не спешить: Allegro mosso-144 вовсе не обозначает поспешности... Все должно быть проникнуто сдержанным упругим ритмом».

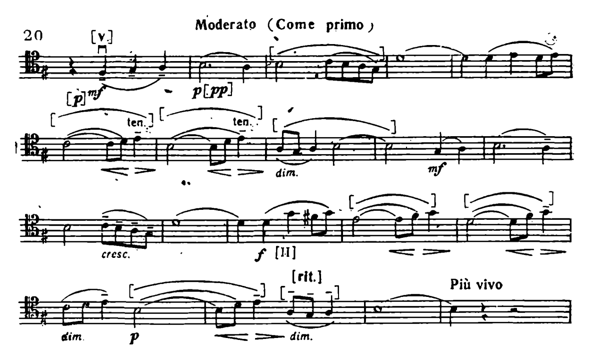
Народно-песенный характер побочной темы определяет для артистов характер ее простого, напевного исполнения.

[1] «Музыкальный труженик». М., 1908, № 6, стр. 2.
[2] М. Горький. О русском искусстве. Собрание сочинений. М., 1953, т. 24, стр. 185.

Декламационная выразительность усиливается замедлениями и tenuto (—) на отдельных звуках при общем едином движении. Интересны штрихи, «знаки препинания», с которыми связано «живое дыхание» темы:



Некоторые изменения штрихов legato и иная по сравнению с экспозицией динамика позволяют в репризе придать побочной партии менее активный характер:



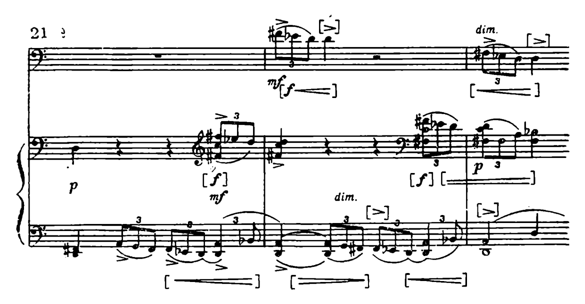
Достигая в разработке сильной и полной звучности, ансамбль нигде не превышает своих динамических возможностей. Яркость кульминации — результат великолепного ощущения формы и строгого динамического расчета.

О необходимости строгой соразмерности звучания обоих инструментов говорит и А. Б. Гольденвейзер: «Звучность фортепиано в финале не должна быть перегружена, а умелая педализация поможет выявить «наиболее существенные моменты».

В исполнении коды Обориным и Кнушевицким особенно сильное впечатление оставляло Meno mosso. Исчезала напряженная звучность, замедляется движение. Совершенно особой, «поющей» теплотой словно засурдиненного звучания, спокойной величавостью исполнения, артисты подчеркивали глубину философского раздумья, невольно ассоциирующегося с впечатлением, которое навевает нам картина Левитана «Над вечным покоем»: то же поэтическое ощущение спокойного и торжественного величия неизмеримых далей русского ненастного дня.

В исполнительском плане ансамбля Meno mosso есть итог произведения: последующее за ним Vivace, ощущается, как несколько «внешнее» напоминание о праздничности финала. Такое «прочтение» коды полностью соответствует романтическому ощущению Обориным и Кнушевицким всего произведения. Страстная лирика, детализация чувства с длительным погружением в одно эмоциональное состояние для них ближе, нежели стремление к активизации развития, к быстрому наплыву и смене все новых и новых мыслей.

В финале Ростропович и Дедюхин многое решают неожиданно и творчески оригинально. В первую очередь артисты подчеркивают образное и тематическое родство финала и скерцо: это как будто те же образы, но только более радостные и светлые. Яркими акцентами усиливается взволнованность триольного движения, выдвигаются на первый план попевки, интонационно близкие скерцо. Особую «нервность» сообщает исполнению все время меняющаяся динамика:



В побочной теме артисты, раскрывая ее жизнерадостность, избегают tenuto и rubato. В их интерпретации побочная тема — замкнутый эпизод. Он не влияет на развитие образа финала: это своего рода «Песня за окном», она приближается, уходит, не прерывая стремительное течение жизни.

Разработку артисты исполняют на одном дыхании. Почти не меняется темп и в Meno mosso. Целостности общего замысла способствует архитектонически точное ощущение основных узлов, «приковывающих внимание» слушателя и позволяющих сделать «произведение вполне осязаемым для внимания»[1].

Мужественно и с большой выразительностью исполняется начало коды. Она не воспринимается, как успокоение, как итог развития образа. Скорее это страстный призыв: словно артисты торопятся договорить все то сокровенное, что они не успели сказать и что так дорого автору.

Но, меняется темп, вновь появляются взволнованные, такие значительные в их исполнении триольные попевки. Стремительно, как будто обрывая, заканчивают исполнители сонату.

Meno mosso коды в этой интерпретации не создает впечатление завершенности пережитого чувства. Страстно рассказывая о нем артисты все время настойчиво акцентируют и окружающую это чувство атмосферу, насыщенную тревогой, для них важным, а может быть и главным становится возвращение в vivace образа жизни напряженной и бесконечной...

Соната Рахманинова значительностью своего содержания, выпуклой лепкой образов, интересной формой предоставляет исполнителям безграничные возможности интерпретации. В начале работы мы условно наметили два плана ее возможного толкования. Не являясь ни в коей мере исчерпывающими, они в ряде положений весьма сходны. Однако между ними есть и существенная разница. При всей правомерности сугубо лирической трактовки сочинения, в которой встречаются тонкие и обаятельные детали, нам она кажется не до конца убедительной. Спорным в этом случае является смягчение драматических эпизодов сонаты. Рахманинов и в камерное сочинение вносит ораторский пафос выражения, концертную яркость изложения, огромный темперамент. Не передать их, либо смягчить, это значит обеднить авторский замысел, сузить масштабы произведения. Значительность лирических эпизодов сонаты, их «неизбывная» красота, как думается, не дает права ущемлять одни образы за счет других.

Безусловно интересен, хотя также и не удовлетворяет полностью, и тот из возможных вариантов интерпретации сонаты, который подчеркивает все тревожное и драматическое.

Вероятно основная задача исполнителей сонаты, найти

[1] Б. В. Асафьев. О направленности формы у Чайковского. Избранные труды. Изд. Акад. наук СССР, М., 1957, т. II, стр. 65.

точное соотношение между различными элементами образного содержания произведения. В такой трактовке драматические коллизии отдельных разделов должны органично сочетаться с лиризмом переживаний, так же как виртуозность их передачи с теплотой и глубокой человечностью общей манеры исполнения.

Значительны по силе выражения и своеобразию толкования «прочтения» сонаты советскими музыкантами. Опираясь на традиции идущие от автора и Брандукова они вносят много нового, обогащая произведение, делая его глубоко современным и волнующим.

«Новое» в интерпретации сонаты это стремление советских исполнителей к созданию больших эмоциональных пластов, к четкости формы, к масштабным, «фресковым» краскам, позволяющим нам увидеть мир Рахманинова глазами сегодняшних художников.

К. Н. ИГУМНОВ — ИНТЕРПРЕТАТОР ЧАЙКОВСКОГО

В. Эпштейн

Народный артист СССР — Константин Николаевич Игумнов один из ярких представителей артистов старшего поколения, которые всей своей многогранной деятельностью развивали прогрессивные традиции русских музыкальных классиков, способствовали становлению советского исполнительского искусства. Изучение их опыта имеет большое значение. Данная статья представляет попытку некоторого обобщения существенных принципов интерпретации К. Н. Игумновым фортепианных произведений Чайковского, где всеобъемлюще раскрывался самобытный талант замечательного пианиста[1].

Чайковский занимал в творческой жизни Игумнова особое место. Артист пропагандировал творчество «великого лирика» с убежденностью большого художника. В фортепианных сочинениях Чайковского он сумел увидеть подлинное новаторство и оригинальность композитора, почувствовать органическую связь новой формы с глубиной содержания, осознать значимость его философских обобщений.

В годы расцвета символизма, музыка Чайковского формировала мировоззрение Игумнова. Молодого музыканта притягивала в творчестве любимого композитора «жажда жизни... определявшая его мироощущение»[2], умение простыми средствами воплощать богатство душевных переживаний», «найти в реальных человеческих чувствах то особенное и главное, что составляло их сущность»[3].

В послеоктябрьский период, с которым связана значительная часть жизни Константина Николаевича, советский пианист претворяет мечту Чайковского «о музыкальном раз-

[1] Статья во многом базируется на долголетнем общении автора с К. Н. Игумновым в качестве его ученика, аспиранта, ассистента (ЦМШ), занятиях в классе и изучении под его руководством большого количества фортепианных произведений Чайковского.

[2] К. Н. Игумнов. Великий реалист. «Красная Мордовия», № 103 (5208) от 6 мая 1940.

[3] Там же.

вития масс». Стремление к демократизации своего исполнительского искусства заставляло Игумнова обращать творческие взоры к фортепианному наследию любимого композитора, музыка которого «способна идти от сердца к сердцу с доступностью песни».

Константин Николаевич явился достойным преемником горячего пропагандиста Чайковского — С. И. Танеева, влияние которого на Игумнова как музыканта и, особенно, интерпретатора Чайковского было весьма значительным. Маститый музыкант передал Игумнову заветы своего учителя Николая Рубинштейна — непревзойденного исполнителя фортепианных сочинений гениального композитора. Для Игумнова Танеев был внимательным и требовательным учителем. Со свойственной ему прямотой критиковал он своего ученика. Показательно в этом отношении письмо Танеева к Игумнову по поводу исполнения последним Первого концерта Чайковского для фортепиано с оркестром[1]. Первое исполнение молодого пианиста возмутило взыскательного учителя рядом произвольных отступлений от авторских обозначений. Детально разбирая игумновское прочтение этого сочинения, Танеев наглядно объяснял, как нужно толковать замысел композитора. «Вы имеете все данные, — пишет Танеев, — как музыкант — выяснить намерения автора, как виртуоз — превосходно их выполнить».

С. И. Танеев приобщил Игумнова не только к музыке Чайковского, но и к стройной системе его прогрессивных художественных взглядов.

На всю жизнь запоминает молодой пианист заповедь Чайковского о точном воспроизведении текста, без которого, как указывал композитор, «исполнитель не сможет понять произведение в его цельности, разнообразии и единстве»[2]. Исключительная щепетильность в воспроизведений авторского текста, полное подчинение своей фантазии указаниям композитора отличают интерпретацию Игумнова в пору его художественной зрелости. Верность авторским намерениям способствовала выявлению многогранности и подлинной оригинальности артистической индивидуальности Игумнова.

Следуя реалистическим заповедям Чайковского, Игумнов видел основную задачу исполнителя в правдивом воспроизведении художественных образов, при помощи которых композитор отражает действительность. При этом он подчерки-

[1] В комментариях к этому письму, опубликованному Константином Николаевичем в «Советской музыке» читаем: «Источником моих противоречащих смыслу сочинения динамических оттенков были указания Зилоти, полученные мною в ученические годы и позже не проверенные критически». («Советская музыка» № 1, 1946, стр. 84.)

[2] М. Блок. Проблемы музыкального исполнительства в сб. «О музыкальном исполнительстве», М., 1954, стр. 102—103.

вает творческую природу исполнительского искусства. Мертвую схему нотной записи указывает Константин Николаевич, исполнитель должен уметь наполнить эмоциональным содержанием. Игумнов резко выступает против импровизационности в трактовке произведения, приводящей к расплывчатости исполнительского замысла. Тщательно продуманный план, обеспечивающий ясность формы и последовательное выявление намерений композитора должен быть создан до воспроизведения сочинения на эстраде.

Исполнение, по мнению Игумнова, должно быть живой речью, «музыкальным рассказом», все части которого должны находиться во взаимной связи и взаимодействии.

Главным выразительным средством игумновской музыкальной речи являлось фразировочное интонирование, заключающееся в искусном размещении «интонационных точек» (логических центров музыкальных построений) в пределах мотивов, фраз и периодов. Во фразировочном интонировании сказывалось своеобразие музыкального мышления Игумнова, заключался секрет артистического «видения» мелодического узора, отмеченного неповторимой индивидуальностью пианиста. Своей интонационной точкой Игумнов умел оживить художественную схему, заставить ярче сиять каждый оборот свойственной ему красотой. Это разгаданное Игумновым «чуть-чуть», без которого не может быть высокохудожественного искусства и составляло силу его вдохновенного мастерства.

Особенности музыкального языка Чайковского явились не только благодарной почвой для расцвета самобытного дарования Игумнова, но и, в свою очередь, во многом предопределили стремление пианиста приблизить свою фразировку к речевым интонациям и найти соответствующие этой задаче исполнительские средства. Фразировочное интонирование помогало артисту, в частности, выявить сущность мелоса Чайковского, представляющего сложный синтез различных элементов, в том числе и народной песни и городского романса. Особенности индивидуальности артиста, глубокое знание русской народной песни, впитывавшейся им с детских лет, знакомство с бытовавшим в обществе того времени городским романсом во многом помогли Игумнову почувствовать особое очарование интонационного строя Чайковского, часто неуловимого многими, даже крупными исполнителями.

Фразировочное интонирование Игумнова почти не поддавалось фиксации. В этом мастерстве органично сочеталась пытливая мысль с вдохновением, знание с наитием.

Фразировочное интонирование неотрывно от других компонентов исполнительского мастерства артиста: «пения» на фортепиано, гибкой агогики, творческого толкования авторских лиг, проблемы штрихов, фортепианной инструментовки.

Значительна роль Игумнова в развитии одной из главных черт прогрессивного русского пианизма — пения на фортепиано. Стремление к этому зародилось у пианиста под влиянием легендарного искусства Антона Рубинштейна. Оно было для Игумнова идеалом звукового мастерства[1].

Проблема кантилены в искусстве Игумнова неотделима от мастерства в педализации, на что указывал и сам пианист.

Трудно уловимое мастерство педализации, сущность которого составляло владение полупедалью, помогало Константину Николаевичу воплощать свой взгляд на фортепианное звучание, где певучестью должна быть проникнута вся музыкальная ткань, а не один лишь доминирующий голос[2].

Часто при помощи кратковременного смешения разных пластов звучаний Игумнов добивался вибрации всех струн инструмента. Проходящие созвучия, отбираемые чутким слухом исполнителя, всегда покоились на несколько утяжеленной звучности басов, вызывавших максимальное количество обертонов. Это создавало впечатление как бы зримого звукового облака, плывущего в зал подобно туману, поднимающемуся над озером при восходе солнца. Это особенно впечатляло в пьесах Чайковского, в которых красоту звучания определяют непевные гармонии. Назовем для примера «Колыбельную» ор. 72.

Неизгладимое впечатление оставляло звучание средней части «Баркаролы». Блуждание обертонов, вызванное искусным удержанием в педали гармонии (аккорды брались пианистом неотрывающейся от дна клавиш рукой), служили фоном для мелодических терций, мерцающих подобно лунной дорожке на застывшей глади реки. В коде этой пьесы педаль помогала Игумнову создать созерцательно-восторженный характер музыки. Здесь резко разграничивались два различных звуковых плана: мелодический ход, с его ярко выраженным эмоциональным заключением, — исполнитель

[1] Конкретизируя свой основной принцип звукоизвлечения, принцип безударного извлечения звука (touché) Игумнов пишет: «При исполнении кантилены пальцы следует держать как можно ближе к клавишам и стараться по возможности играть «подушечкой», мясистой частью пальца, то есть максимально стремиться к полному контакту, естественному слиянию пальцев с клавишей. Какое бы piano не было, нужно ощущать дно клавиатуры, слиться с ней, «примкнуть» к ней, и, что важнее, связать без толчков один звук с другим, как бы переступая с пальца на палец». (К. Н. Игумнов. Мои исполнительские и педагогические принципы. «Советская музыка» 1948, № 4.)

[2] «Я думаю, — говорил Константин Николаевич, — что звук мой прежде всего результат моей педализации, главное заключается в том, что я не спешу снимать ногу, как бы вишу на педали и вообще обращаюсь с последней очень мягко, нажимаю и отпускаю ее плавно и часто не до конца. Уверен, что секрет тянущегося звука на фортепиано больше всего зависит от педали». (К. Н. Игумнов. Цит. статья).

акцентировал на нем внимание, особенно значительно произнося его, и нежно звенящие на фоне его ниспадающей звучности аккорды. Их различная звучность объединялась мягко обволакивающими обертонами басового *соль*, удерживаемого тонкой полупедалью до последнего такта пьесы. Образованная чередованием доминанты и тоники, растворяющаяся звуковая волна не оставляла ощущения конца произведения. Ее отзвуки еще долго держали слушателя в очаровании пережитого эстетического наслаждения.

Мелодика Чайковского с ее речевой интонационностью, (особенно в миниатюрах) часто исключает широкий распев. Ей присущи черты декламационности. В силу этого отдельная интонация Чайковского приобретает законченные структурные очертания, обособленность. Исполнитель, сохранив привлекательность отдельного «вздоха» Чайковского, должен добиться слияния их в одно целое, сочетать во фразировке напевность с декламационностью.

В создании «говорящей» фразировки особое значение приобретает творческое отношение исполнителя к авторским лигам. Тщательно обозначив каждую из мелодических ячеек лигой, Чайковский избегал фиксации их в одну фразу большого музыкального дыхания. Механическое толкование авторских мелких лиг (разделение их посредством подъема руки), вызванное желанием честно следовать указаниям автора, может нарушить единство частностей в целом. В понимании Игумнова, цезура между отдельными музыкальными построениями всегда должна рассматриваться в связи с проблемой музыкального дыхания, «смены смычка».

Для создания напевной и длинной мелодии пианист прибегал к смысловым лигам, фиксирующим в его представлении границы каждой фразы.

Интонирование не мыслится Игумновым без умения вести музыкальный рассказ в tempo rubato. Оно понималось артистом как гибкий агогический оттенок, подчиненный, однако, строгому временному режиму и логическому расчету. В художественном rubato, — говорил Константин Николаевич, — временное выражение свободной фразы должно быть равным ее метрическим границам.

Чтобы обеспечить логику построения фраз в их совокупности, создать «текучесть» музыкального рассказа, артист пользовался методом «горизонтального слушания»[1]. Для взаимосвязи всех частей рассказа, нужно, поясняет Константин Николаевич, «не только, как говорят, слушать себя, нужно еще и слышать каждую деталь в присущем ей значении, в связи с предшествующим и последующим»[2].

[1] К. Н. Игумнов. Мои исполнительские и педагогические принципы, стр. 70.
[2] Там же.

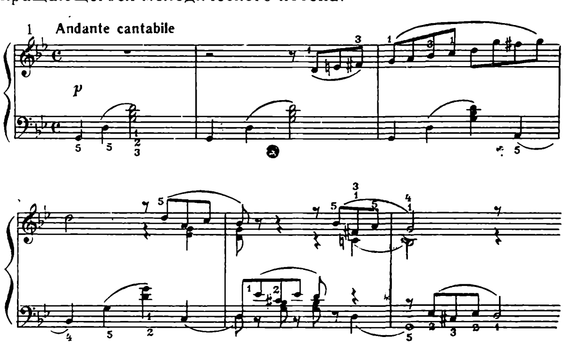
Таким образом, горизонтальное слушание, в понимании артиста, является своеобразным методом художественного контроля, способствующим органичному соединению всех компонентов фразировочного искусства в одно целое, средством подчинения творческой фантазии логичному мышлению.

Ярким примером слияния воедино всех исполнительских средств Игумнова, их подчинения художественным целям является исполнение пианистом пьес «Баркарола» и «У камелька» из цикла «Времена года».

В безыскусственной песне, совершенной по форме и глубине содержания, — «Баркароле», исполнитель передавал не только очарование летней ночи, но и глубокий душевный покой человека, счастливого непосредственным общением с природой.

Широкая волна певучего звука Игумнова в этой пьесе была наполнена глубокой экспрессией.

Создание живой «текучей» мелодии в «Баркароле» представляет сложную задачу, целиком связанную с особенностями музыкальной речи. Мелодия пьесы, столь типичная для инструментальных романсов Чайковского, состоит из разрозненных звеньев (вторая половина каждой фразы), отделенных друг от друга паузой. Мелодические спады в каждом звене построения, подчеркивающие их замкнутость, тормозят движение, затрудняют для исполнителя создание непрекращающегося мелодического потока:



Задача усложняется законченностью и крупных музыкальных построений. Завершение каждой фразы тоническим кадансом, усиливающим их закругленность, располагает исполнителя к квадратности фразировки. Преодоление этой трудности часто оказывается для многих пианистов невы-

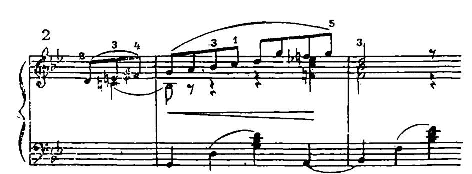
полнимым, так как требует полного владения мастерством исполнять произведение в tempo rubato, то есть того, чем в таком совершенстве владел Игумнов. Не только малоискушенному слушателю, но и высоко квалифицированному музыканту не удавалось сразу обнаружить и зафиксировать прихотливую линию свободной художественной фразы артиста.

Для создания непрерывной мелодии Игумнов, прежде всего, использовал выразительные средства, предоставленные самим композитором: имитации, восполняющие движение и усиливающие «эмоциональное наполнение»[1] музыкальной ткани, и покачивающийся ритм нижнего голоса.

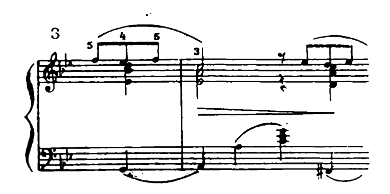
Выдержанная ритмическая фигура аккомпанемента составляет самостоятельный образ. Нижний голос, вместе с тем, цементирует общее движение, выполняя роль дирижера для свободно играющей правой руки. Умение пианиста подчинить свободную фразировку размеренному ритму, в «Баркароле» доходило до высшей виртуозности.

Интонационно-фразировочные точки артиста всегда совпадали во фразах с темповыми отклонениями (здесь — задержками темпа), захватывающими примерно четыре звука и, непрерывно передвигаясь, способствовали сцеплению отдельных частей фразы в одно целое. Выразительно затягивая четыре звука и тормозя тем самым движение, Игумнов темповым сдвигом четырехзвучных обособленных мотивов, возмещал потерянное время.

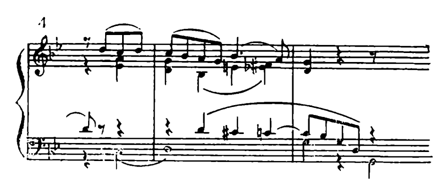
Имитации и паузы, органично входя в общую мелодическую линию, также в одном случае тормозили движение, в другом — способствовали компенсации его. Так, если первая имитация участвует в замедлении, то подголосок, заканчивающий фразу (после каденции), своим ускорением восполняет задержку движения (см. 6 такт примера № 1).

Следующую фразировочную точку Игумнов уже перемещает на четыре звука, заключающие первую половину второй фразы:

[1] В. А. Цуккерман. Выразительные средства лирики Чайковского. «Советская музыка», 1948, № 4, стр. 70.

Здесь расширение распространялось целиком на первый мотив второй половины фразы:



Только что восстановленное движение иногда нарушалось пианистом мнимой задержкой на начале мотива, заключающего весь период:



Однако это являлось лишь фразировочным приемом для создания гибкой мелодической линии. Вызванное этим ускорение первых четырех восьмых следующего такта позволяло артисту сделать значительное замедление на задержании. Чтобы связать первый период со вторым, Игумнов восстанавливал темп на восьмых тоники. Так практически претворял Константин Николаевич свой принцип создавать взаимосвязь частей музыкального рассказа, добиваться его текучести.

В дальнейшем (во второй половине первого раздела пьесы) центром размещения опорных фразировочно-интонационных точек, связанных с задержкой темпа, становится вторая половина фразы.

Ярко проявлялась в «Баркароле» и творческая манера Игумнова располагать смысловую опору мотива не на его мелодическом подъеме, а на первых звуках. На верхний звук (в первой фразе *g*) в таком случае падало diminuendo.

Анализ исполнительского плана Игумнова пьесы «У камелька» подтверждает высказанную мысль о природе мелодии Чайковского, исключающей часто широкую напевность. Богатство быстро сменяющихся чувств, порой еле уловимых, рождает капризную интонационность музыкальной речи этой поэтичной поэмы. По тонкости и прихотливости мелодического

рисунка пьеса не знает себе равной. Именно обилие мельчайших мелодических изгибов делает музыку способной отражать тончайшие движения сердца.

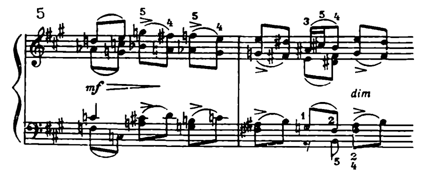
Текст произведения содержит множество тщательно выписанных композитором мелких лиг, вычленяющих мотивы из двух-трех звуков. Этим автор подчеркивает значимость каждого зерна мелодии. Обособление мелких нисходящих и восходящих интонаций, этих, тормозящих движение, мотивов «воздуха», составляет главную прелесть пьесы.

Вместе с тем, воссоединение этих разрозненных элементов в одну непрерывную мелодическую линию, представляет большую трудность. Возникает опасность лишить отдельное мелодическое зерно его особой интонационной выразительности.

Художественная фразировка Игумнова, соединяя в одно целое мелкие интонации, не нарушала их самостоятельности. С удивительным разнообразием и неистощимостью творческой фантазии Игумнов перемещал свои фразировочно-интонационные точки с мотива на мотив, каждый раз по-новому соединяя их во фразы. Это фразировочное интонирование отражало живое художественное воображение артиста, его образное мышление; оно воплощалось здесь с законченной завершенностью и тонкостью. Скользящее движение мелких мотивов к опорному звену мелодии, являющемуся единственной интонационной точкой фразы придавало музыке трепетность, не противоречащую, однако, свойственному ей характеру меланхолической задумчивости.

Значение опорного звука — слога, пианист подчеркивал не акцентом, а небольшим замедлением, часто сопровождающимся звуковым спадом.

Манеру Игумнова применять динамический спад на верхних звуках мелодии можно было наблюдать и в восемнадцатом такте разбираемой пьесы:



Этот фразировочный нюанс, к которому он особенно охотно прибегал в произведениях Чайковского, опирается на одну из закономерностей строения мелодии композитора, когда ее верхний звук не всегда является ее кульминационной вершиной [1].

[1] Это наблюдение делает Л. Мазель в своей книге «О мелодии». М., 1952, стр. 121.

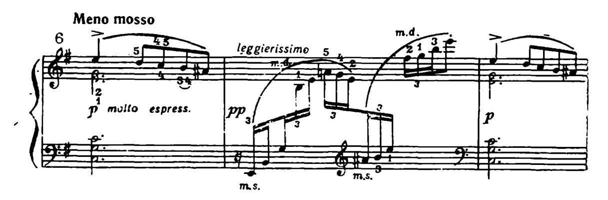
Независимо от места расположения в общей динамической линии опорного «слога», после задержки движения следовало пластическое возвращение к темпу.

Создавая свою сложную «партитуру» размещения интонационных точек Игумнов исходил прежде всего из правдивого прочтения исполняемого произведения, объективного понимания развития его образов.

Чтобы убедиться в этом продолжим наш краткий анализ исполнения Игумновым «У камелька».

Во всей пьесе большое значение приобретает средний раздел, где исполнитель должен суметь тонкими штрихами раскрыть быстро сменяющиеся настроения человека, погруженного в воспоминания.

Артист исполнял средний раздел пьесы очень образно: он показывал как чувство затаенного сожаления, накапливающегося в первой части, во второй конкретно воплощается в мотив-вопрос, столь близкий трогательным интонациям арии Ленского. Этот мотив дается Чайковским в постоянном противопоставлении с объективным элементом, олицетворяющим как бы мерцание огня над тускнеющими углями камина.



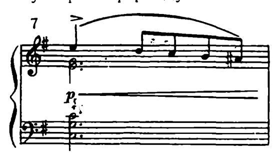
Игумнов резким разграничением противоположных образов, тонко передавал движения сердца, полные неясных желаний, душевных смятений и поздних сожалений. Исполнитель подчеркивал это настроение своей фразировкой: самым значительным был первый звук. Большая задержка, с последующим большим diminuendo и ускорением, восполняющим движение, усиливали неопределенность тоскливого настроения.

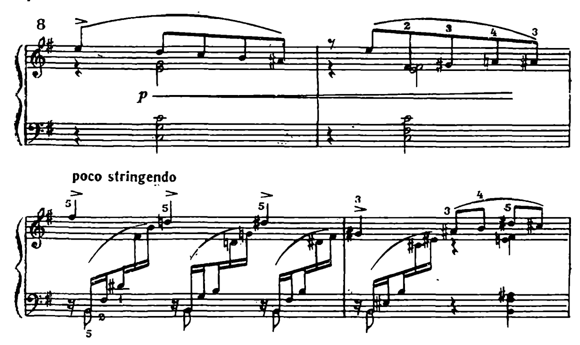
Это настроение, когда, говоря словами Фета, «И ликст душа, что ей не нужно всего, чего глубоко жаль» [1], композитор подчеркивает тем, что дает мотив тоски в постоянном противопоставлении с холодной звучностью триолей второго музыкального элемента.

Подчеркнуто ровная звучность триолей, всегда исполняв-

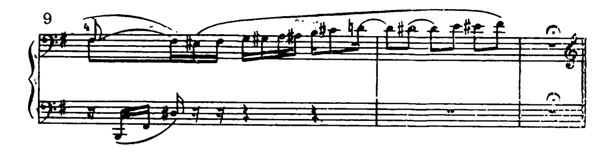
[1] Фет. «У камина». Стихотворения. Советский писатель, Л., 1953, стр. 168.

шихся Игумновым строго в темпе (часто совершенно без педали), исключала примирение противоположных начал. Размеренностью смен сопоставляемых построений артист подчеркивал статичность первого периода, что с большой яркостью оттеняло дальнейшее развитие, когда затаенное чувство горестной печали, вырываясь из вынужденного застоя, разливается широкой волной мелодии.

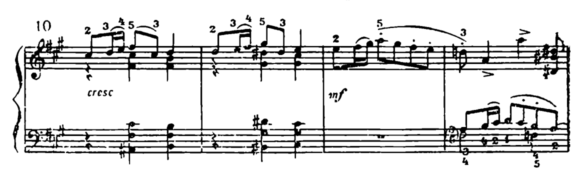
В своем исполнении пьесы Игумнов показывал первый элемент (мотив горестного вопроса) в динамике его развития. Так, после значительного diminuendo в конце всего эпизода, усиливающего впечатление бесплодности душевного порыва, пианист исполнял первый мотив во второй части среднего раздела произведения с гораздо большей эмоциональностью. Игумнов теперь уже играет весь мотив полным звуком, придает ему характер раздумья:

С гораздо большей выразительностью звучит новый подъем мелодии: если в первом эпизоде пианист начинал развитие не сразу, то теперь звуки мелодии полны подлинной страстности. Соответственно меняется и роль переходных тактов. Задержав движение первых двух восьмых, Игумнов исполнял последующие звуки со стремительностью, благодаря чему они становились тревожным предыктом к начальным четвертям мелодии:



В отличие от первой половины среднего раздела, развитие мелодии здесь не достигает большого размаха. Интонационное строение мелодии (сужение интервалов, хроматизм), создает впечатление душевной усталости.

Для возвращения к первоначальному мечтательному настроению большое значение имеет пустой такт, увеличенный композитором ферматой:

Игумнов придавал этой многоговорящей «немой интонации» огромное значение, справедливо рассматривая ее как психологическую вершину всего среднего раздела. В его исполнении выдержанная пауза — «смысловой обрыв мелодической линии» — договаривала то, что было недосказано в момент душевного волнения.

Подлинной кульминацией психологического плана у Игумнова становились 27—30-й такты репризы:



В короткой, но чрезвычайно яркой секвенции мотивов, являющихся преображением основного зерна первоначальной мелодии пьесы, артист передавал внезапную вспышку беспокойного чувства. Этот порыв Игумнов показывал при помощи драматической цезуры между тактами.

Мастерство пианиста в использовании цезуры как средства драматизации лирической мелодии достойно высокой оценки.

Цезуры между этими тактами, в соответствии с возрастающим волнением, постепенно увеличиваясь позволяли артисту в каждом секвентном мотиве делать большое фразировочное ускорение в конце его, что способствовало интенсивности лирического высказывания.

Задержка темпа, вызванная резким разграничением секвентных мотивов, компенсировалась движением слитной фра-

зы, где интонационная точка передвигалась на начало второй половины мотива. Но исполнитель, понимая намерения автора, избегал успокоения: мелодия еще долго продолжала «вздыхать». Подобное настроение достигается композитором имитацией вычлененной первоначальной, тематической интонации.

Значительное фразировочное ускорение в двух последних тактах пьесы, которое всегда делал Игумнов, насыщало фермату живым музыкальным дыханием и особой экспрессией, создавало впечатление продолжающегося движения. Этим пианист удачно подчеркивал характерный для Чайковского прием: создавать в конце элегического произведения просветленное настроение, показывать стремление к светлой мечте.

Идеально расшифровывая нотную запись Чайковского артист никогда не поддавался соблазну увлечения мелкой интонацией «вздоха». Создавая целостный музыкальный рассказ о чувствах человека, Константин Николаевич с мастерством использовал разрозненные звенья мелодии Чайковского для создания своей «говорящей» фразировки.

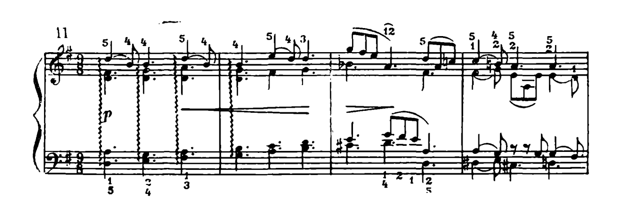
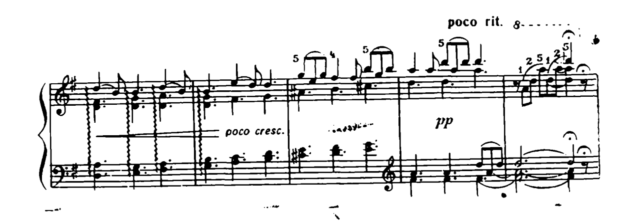
Знание закономерностей строения мелодической линии в сочинениях Чайковского помогает исполнителю избежать серьезных ошибок в интерпретации.

Примером этого может служить пьеса «Белые ночи» («Времена года»). Мелодия первой части этого сочинения, состоящая из законченно очерченных грустных вопрошающих мотивов, располагает к подчеркиванию настроения печали и безнадежности.

Подобное толкование явилось бы ошибочным.

Правда, гибкая, взволнованная музыкальная речь этого произведения отражает капризную смену душевных состояний, где вслед за надеждой сердце терзают сомнения, порывы сменяются растерянностью, ликование — тоской. Однако исполнитель совершил бы ошибку, допустив в своей фразировке ноющие интонации. Это привело бы к искажению безыскусственной мелодии.

При правильном прочтении мелодии пьесы эта опасность исчезает. Разберем первый период сочинения:



Чайковский достигает здесь большой активизации мелодии сопоставлением двух «метрических циклов»[1] — икт — постыкт (первая половина фразы) и предыкт — икт — постыкт (вторая половина фразы). Несовпадение икта с сильной долей такта придает мотивам — вопросам нетерпеливый, несколько порывистый характер. Диалогичность фактуры второй половины фразы, где каждый из четырех голосов активно пытается досказать начатое другим, лишь увеличивает противоречивость чувства, его неопределенность.

Просветленный D-dur, которым заканчивается весь период как бы отражает мелькнувшую надежду.

Именно эти черты оттенял своим исполнением Игумнов.

Освобождая музыку Чайковского от налета пессимизма и мрачной элегичности, часто приписывавшихся композитору многими дореволюционными музыкантами, Игумнов показывал фортепианные произведения гениального творца в их подлинной красоте.

Для доказательства этого мы не найдем лучшего примера, чем интерпретация артистом «Осенней песни».

В общей идейной концепции «Времен года», понимаемых Игумновым как целостный процесс, единый цикл, двенадцать пьес которого объединяются последовательно развивающейся идеей жизнеутверждения, «Осенняя песня» приобретает большое значение. Настроение этой пьесы позволяет композитору полнее раскрыть идею любви к жизни.

Прекрасная в своей печали поэма появляется в момент, когда чувство радости, возникнув вначале в виде слабой мечты, постепенно нарастая, вырывается наружу, находя воплощение в ликующей песне, воспевающей жизнь, — «Охоте».

[1] «Метрический цикл», по определению В. А. Цуккермана,— простейшее построение мелодического звена Чайковского, состоящее из предыкта, икта и постыкта. «Огромное количество мотивов Чайковского, не сводимых к этой простой формуле,— указывает автор,— есть усложнение этого цикла» (В. А. Цуккерман. Выразительные средства лирики Чайковского. «Советская музыка», 1948, № 4, стр. 70).

В этом отражена творческая манера композитора омрачать светлые чувства временным сомнением и горестными переживаниями с тем, чтобы ярче передать радость победы света над мраком.

Исполнителю, стремящемуся правдиво раскрыть общую идею цикла не следует бояться непосредственно изливающегося чувства скорби.

Залогом успеха Игумнова в нахождении правильного «тона» в исполнении «Осенней песни» являлось понимание ее, как обобщенного образа печали, сопутствующей в человеческой жизни радости и счастью.

Подобно тому, как в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» Чайковский показывает победу любви над смертью, так в «Осенней песне» передавая скорбь, композитор оставляет у слушателей ощущение живого дыхания жизни.

Страстно любящий природу, Чайковский не воспринимал осень как символ смерти. Восприятие осени у композитора сходно с отношением к этой поре русской природы А. С. Пушкина. Так же, как и у поэта, осень вызывала у Чайковского импульс к творчеству, обостряла любовь к жизни.

«Каждый день, — пишет композитор в одном из писем к фон Мекк — я отправляюсь на далекую прогулку, отыскиваю где-нибудь уютный уголок в лесу и бесконечно наслаждаюсь осенним воздухом, пропитанным запахом опавшей листвы, тишиной и прелестью осеннего ландшафта с его характеристическим колоритом. Вообще я здесь отдыхаю самым приятным образом, но... начинаю тяготиться праздностью и, кажется, не утерплю, чтобы немного не поработать» [1].

Игумнову также было свойственно повышенно романтическое восприятие природы. Поэтому ему не приходилось силой воображения будить в себе способность откликаться на возникающий у композитора особый мир ощущений, вызываемых общением с природой.

Артисту оказывались близкими и свойственная Чайковскому опоэтизированная грусть, и захватывающий душу восторг от необъятных просторов русских полей.

Было знакомо ему и рожденное этим страстное поклонение красоте жизни.

Все это не могло не сказаться на игумновской интерпретации «Осенней песни». Прочтение ее текста у пианиста было совершенно свободным от субъективистского толкования.

У Константина Николаевича отсутствовало желание разжалобить слушателей слащавой сентиментальностью, наро-

[1] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. М.—Л., 1935, т. II, стр. 227.

чито выпуклой фразировкой. Это была спокойно несущаяся элегическая песня, полная сдерживаемой горести, но чуждая обреченности.

Трудно сказать, что больше впечатляло слушателей — глубокая напевность бесконечной мелодии или говорящая фразировка артиста. В игумновском исполнении широкий поток мелодии находился в редком единстве с речевой интонационностью.

Игумнов исполнял «Осеннюю песню» с благородной сдержанностью. Это особенно сказывалось во второй части пьесы. В ней не было преувеличенной экспрессии. Но исполнитель не смягчал драматического напряжения; он избегал лишь ложного пафоса. Манера артиста делать динамический спад (diminuendo) на вершине кульминации исключала душевный «надрыв».

После насыщенной драматизмом музыки, в третьей части все просветлялось. Напряжение и скорбь уступали место печальной, вдаль несущейся песне, в которой не слышалось ни боли, ни отчаяния.

Третья часть «Осенней песни» звучала как колыбельная готовящейся к зимнему сну природе.

Осень не символ смерти, вслед за зимой, сменяющей ее, неизменно наступает животворящая пора весны. Так воспринималась «Осенняя песня» в незабываемом исполнении К. Н. Игумнова.

В этой интерпретации сказалось и мировоззрение советского художника.

Новые черты советского стиля исполнения ярко появлялись у Игумнова и в интерпретации пьесы «На тройке». Развитие музыкального материала здесь определяется столкновением двух противоположных начал: объективного и субъективного и победой первого над вторым. Утверждение композитором в конце пьесы первой темы — образа, интонационно близкой народной русской песне приобретает безусловно идейный смысл.

Интерпретация Игумнова была совершенно лишена трагичности. Исполнение ее было непритязательно простым и, пожалуй, спокойно повествовательным. Придавая первой теме лирический характер, Игумнов, следуя своей творческой манере, любовно прослеживал путь ее развития и столкновения с противоположными настроениями. Поэтому исполнение пианистом первой темы отличалось всегда поэтичностью и простотой.

Во второй части произведения Игумнов красочно передавал звуковой колорит, тембровые сопоставления. Его «фортепианная инструментовка» полностью выявляла особенности фактуры, продиктованные оркестровым мышлением композитора и делала более красочной звуковую характеристику

тематических элементов среднего раздела произведения. Разнородность этих элементов служит основой симфонического развития, заключающегося в столкновении напевного мотива с элементом, изображающим перезвон бубенцов.

Первый мотив средней части пьесы приобретал в исполнении пианиста каждый раз различный оттенок — от нежной грациозности (здесь Игумнов в отличие от многих исполнителей, строго придерживался авторской ремарки: grazioso) до задумчивости, от мечтательности до глубокой экспрессии.

Доминирующее значение приобретает новый материал — звон бубенцов — образ, с которым связывается представление о старой Руси. Внимание артиста переключалось на красочное воплощение неудержимо нарастающего перелива бубенцов.

В репризе звон бубенцов рисует воображению удаляющуюся тройку. Игумнов, следуя своему плану, исполнял среднюю часть третьего раздела пьесы более спокойно, как воспоминание о минутах пережитой грусти, навеянной песней ямщика, теперь теряющейся в отдалении. Исчезает песня и только слабые отзвуки бубенцов как бы доносятся ветром. Так проходила перед слушателем картинка русской жизни, любовно нарисованная артистом в мягких лирических тонах.

Игумновская интерпретация «На тройке» была объективной. Артист не пытался дать копии с исполнения этой пьесы гениальным Рахманиновым, который невольно использует ее текст для выражения неизбежной тоски человека, оторванного от своей родины. Неспокойный и мятущийся дух Рахманинова стирает с пьесы свойственную ей лиричность, заменяя светлую мечту Чайковского сумраком трагической безнадежности. Рядом с именем Чайковского властно встает имя соавтора Рахманинова [1].

Игумнов справедливо ограничивал себя трудной, но благородной задачей: быть скромным посредником между автором и слушателем. Как подлинно советский художник Игумнов выявлял типические черты в музыке всего цикла «Времена года»: любовь к жизни, восторженное воспевание ее красоты, веру в светлое будущее своего народа. Его интерпретация этого циклического повествования вызывала желание выставить в качестве аллегорического эпилога всего произведения

[1] К Рахманинову-пианисту можно смело отнести слова Сен-Санса, сказанные им по поводу игры А. Рубинштейна: «его личное начало выступало из берегов; играл ли он Моцарта, Шопена, Бетховена, Шумана — он всегда играл Рубинштейна, за это нельзя было его ни хвалить, ни порицать, так как он не мог поступить иначе: лава вулкана не течет покорно, подобно речной воде в запруде».

слова Чайковского: «а я все-таки скажу, как хорошо майское утро и как, несмотря ни на что, жизнь хороша»[1].

Фортепианная фактура Чайковского выдвигает перед исполнителем его произведений важную сторону звукового мастерства — колорит.

Для Игумнова, следовавшего и здесь примеру крупных русских пианистов, проблема звука была неотрывна от колористического мастерства. Ему чуждо эстетское любование звучностью; Константин Николаевич рассматривал проблему тембра звука в связи с задачей правдивого воплощения художественного образа.

В фортепианных сочинениях Чайковского проблема колорита связана с их полифоничностью. В «эмоциональном наполнении» музыкальной ткани фортепианных сочинений композитора полифония имеет решающее значение: выразительные подголоски, часто имитирующие лирические напевные мотивы, углубляют впечатляющую силу его музыки, ее «лирическую экспрессию».

Но полифонические голоса в диалогической фактуре не всегда имитируют мелодию. Придавая самостоятельную характеристику каждому из голосов, пианист обязан подчинить их задаче усиления основного настроения музыки. Собирание воедино полифонических голосов, происходит в подобной диалогической фактуре при помощи гармонии. Процесс собирания в одно целое доводится до конца при аккордовой фактуре, где все голоса движутся вместе с гармонией, образуя при благоприятных условиях —темповых и тембровых — «поющую гармонию»[2].

Для достижения многоплановости звуковых характеристик Игумнов прибегал к так называемой «фортепианной инструментовке». Константин Николаевич следующим образом раскрывает свой принцип: «К ткани музыкального произведения нужно подходить полифонически, чувствуя движение голосов, соподчиняя по степени их значимости и соблюдая звуковую перспективу, так сказать, инструментируя музыкальную ткань. Умение соподчинять гармонические голоса — это и есть фортепианная инструментовка»[3].

Стараясь с наибольшей выпуклостью воссоздать звучание полифонического изложения, присущее фортепианным произведениям Чайковского, Игумнов внимательно выслушивал гармонические задержания, придающие аккордам интенсив-

[1] М. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского. Москва—Лейпциг, т. 2, стр. 342.

[2] В. А. Цуккерман. Выразительные средства лирики Чайковского. «Советская музыка», 1948, № 4.

[3] К. Н. Игумнов. Мои исполнительские и педагогические принципы. «Советская музыка», 1948, № 4, стр. 70.

ность звучания и усиливающие их «эмоциональное наполнение» (Цуккерман).

Появление этих задержаний у композитора всегда совпадает с опорной точкой мотива, фразы. Поэтому выявление «аккомпанирующей цепи задержаний» в строении живой музыкальной речи имеет существенное значение. Творческое выслушивание гармонической ткани особенно важно в произведениях, где подголосочный элемент необходимо обнаружить в скрытой полифонии. Игумнов умел создать сложную партитуру голосов второго плана, усиливающих своей самостоятельностью и своеобразием звуковых характеристик основное настроение. Константин Николаевич и здесь указывал на необходимость соблюдать звуковую перспективу, отбирать в ткани исполняемого сочинения главное зерно, гармонический оборот.

Для создания впечатляющих колористических сопоставлений, — поясняет Игумнов, — необходимо создавать в звучании передний и задний планы, где «главные элементы были бы сделаны рельефными освещенными светом, а второстепенные оставлены в тени» [1].

Средством достижения многоплановости звучания у пианиста является принцип придания одной руке «двух различных функций», как любил говорить ученикам Константин Николаевич. Рука должна как бы делиться на две части, из которых каждая выполняет различные звуковые задания, играет иным touché. К подобной манере артист прибегал не только при многоголосии, но и при исполнении пассажей, аккордов, октав.

Отсюда требование: «разъединенность пальцев. Каждый палец, будь то в пассаже или аккорде, должен осознавать свою ответственность, исполнять свой долг, быть активным и подчиняться задаче соседнего пальца и интересу целого» [2].

Сам Игумнов владел этим в совершенстве — музыкальная ткань под его «говорящими» пальцами оживала. Виртуозность, позволявшая ему придавать двум группам пальцев одной и той же руки различное назначение, вызывала впечатление, что написанное композитором для одной руки исполняется двумя. Это особенно впечатляло в типичных для Чайковского изложениях, где в партии одной руки поющая мелодия проходит на фоне легкой подвижной гармонической фигурации (так, например, изложены побочные партии в Первом фортепианном концерте, Фантазии для фортепиано с оркестром, а также эпизоды в целом ряде лирических миниатюр).

В подобном изложении содержится первая простейшая

[1] К. Н. Игумнов. Мои исполнительские и педагогические принципы.
[2] Там же.

возможность создания яркого колористического эффекта. В противопоставлении напевной мелодии и легкого подвижного фона важно уметь исполнять мелодию пальцами, опирающимися на дно клавиш, принимающими на себя тяжесть свободной руки, и вести одновременно гармоническое сопровождение легкими, свободно падающими пальцами. Соединение в одной руке двух различных touché: legato и non legato, делают звучание мелодии особенно ясным для слушателя и способствует ее большему эмоциональному воздействию.

Таким образом игумновский принцип придания одной руке двух функций становится для исполнителей фортепианных произведений Чайковского объективной закономерностью[1].

Нам остается кратко остановиться на важнейшем свойстве фактуры фортепианных сочинений Чайковского, всецело определяющемся оркестровым мышлением композитора: проблеме штрихов, органично входящих в общую сумму исполнительских средств каждого пианиста — интерпретатора фортепианных произведений композитора.

Штрихи, то есть двигательные приемы пианиста, аналогичные приемам звукоизвлечения на струнных инструментах оркестра detache, staccato, spicato и pizzicato в сочинениях для фортепиано Чайковского имеют громадное значение. Без овладения ими пианист не сможет раскрыть оркестровую природу фортепианной фактуры композитора.

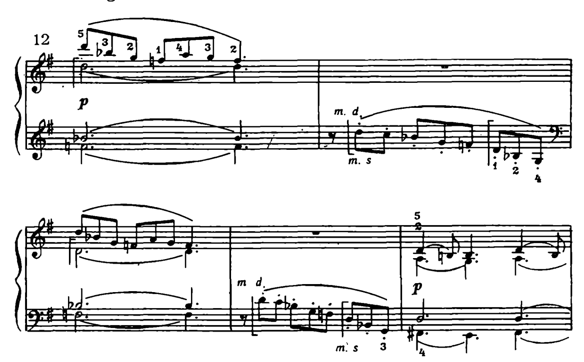
Богатство оркестровых штрихов в пианизме Игумнова было неисчерпаемо. Так, например, впечатления detaché, наиболее часто встречающегося в фортепианных произведениях Чайковского, артист достигал исполнением аккорда, октавы или отдельных нот посредством размаха крупного рычага руки (предплечья), при сопряженных ее частях. Staccato, spicato и pizzicato на фортепиано пианист добивался точной и легкой вибрацией кисти, соединенной с активными «разъединенными пальцами». Приближенность звучания каждого из названных штрихов к скрипичным достигалась той или иной степенью «отключения» разъединенных пальцев от кисти.

Оркестровое мышление Чайковского явно проявляется не только в его фортепианных произведениях крупной формы, но и в ряде его миниатюр. Так, например, в «Масленице» это сказывается в сопоставлении «неуклюжих» аккордовых последований с легкими шестнадцатыми и постоянном чередовании звучностей, вызванных сменой штрихов: legato и staccato, к которым композитор прибегает, чтобы создать впечатление шумной толкотни радостно настроенной толпы.

[1] Этот принцип, разумеется, важен не только для фортепианных произведений Чайковского. Особенности фортепианной фактуры Шумана, Шопена, Рахманинова и многих других композиторов невозможно выявить не владея мастерством «фортепианной инструментовки».

Легкое staccato, чередующееся с громоздкой звучностью аккордов, Игумнов исполнял лишь пальцами, при свободно вибрирующей руке. В классе Константин Николаевич говорил, что исполнение подобных быстро следующих нот staccato более крупным штрихом не только неуместно и с художественной стороны неправильно, но и пианистически невыполнимо.

Часто при помощи staccato Игумнов передавал нежные душевные движения сердца автора. Для примера приведем четырехтактную фразу из пьесы «Белые ночи» («Времена года»), где интересно колористическое сопоставление звучностей: legato и staccato:



Здесь Константин Николаевич резко разграничивал различное touché сопоставляемых тактов. Staccato всегда звучало как слабое отражение мотива исполняемого legato. Если мотив первого такта звучал с яркой экспрессией, устремляясь вперед, то второй — своей размеренностью и приглушенной сухой звучностью (пианист исполнял его совершенно без педали), придавал надежде призрачность. И это отвечало авторскому замыслу. Лучезарный мотив, мелькнув вскоре, подобно слабому лучу света, растворяется в хмурых интонациях заключительной фразы первого раздела с их «концентрированной» печалью.

Затронутая нами проблема штрихов, по своей значимости для пианиста — исполнителя Чайковского аналогична проблеме пения на инструменте. Пианист, сумевший раскрыть вокальную природу фортепианных сочинений Чайковского, но не заметивший в них оркестрового мышления композитора (штрихи), не сумеет полностью выявить красоту звучаний фортепиано.

В такой же мере неполноценным окажется исполнение артиста, который ограничит свои усилия лишь подчеркиванием оркестровой манеры изложения композитора.

Музыкальная речь Чайковского в воспроизведении Игумнова гармонично сочетала глубокую напевность с декламационностью.

Вместе с тем пианист заботливо выявлял особенность фортепианной фактуры исполняемых сочинений, связанную с оркестровым мышлением композитора (штрихи).

Виртуозное воспроизведение диалогичности музыкальной ткани фортепианных произведений Чайковского, любовное прослеживание «поющей» гармонии, богатая палитра звуковых красок и свободное распоряжение ими, наконец, виртуозное владение искусством педализации и особенно полупедали, помогали Игумнову добиться «чистой поэтизации фортепианного звучания, развитого Чайковским до высшей ступени очарования, того очарования, какое дает хорошо подобранный букет полевых цветов»[1].

В своей исполнительской деятельности Игумнов постоянно обращался и к произведениям Чайковского крупной формы: Большой сонате ор. 37. Концертной фантазии ор. 56, Трио памяти великого художника ор. 50 и Первому фортепианному концерту ор. 23. В монументальных произведениях артист выступает не как камерный пианист, мастер тонкого акварельного рисунка, а как художник-мыслитель, чья смелая кисть передает столкновение глубоких страстей. Исполнение Игумновым каждого из названных произведений было настолько самобытным, что заслуживает особого изучения. Размер статьи не позволяет нам этого сделать. Мы ограничимся анализом интерпретации Игумновым Большой сонаты соль мажор ор. 37.

Большая соната нашла в лице Игумнова замечательного интерпретатора. С этим монументальным произведением связано начало и завершение его славного артистического пути[2].

Пианист покорял слушателя последовательным выявлением столкновений противоречивых настроений в каждой из частей Сонаты и противопоставлении их друг другу. Этим исполнитель достигал более полного раскрытия основной идеи жизнеутверждения в конце всего сочинения.

Постараемся доказать это сравнительным анализом исполнительского плана Игумнова и текста Сонаты.

Главная партия сонатного Allegro написана Чайковским в динамической трехчастной форме, что вообще типично для

[1] И. Глебов [Б. Асафьев.] Инструментальное творчество Чайковского. Петербург, 1922, стр. 66.

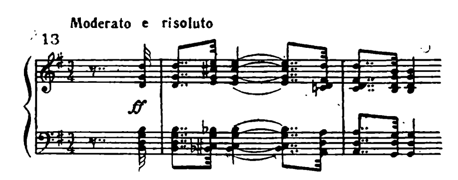
[2] Впервые Игумнов исполнил сонату при окончании Московской консерватории в 1894 г. Позже она прозвучала в его первом самостоятельном

композитора. Это вызывается постоянным его стремлением насыщать свою музыку большим, обостряющим развитие, драматизмом. Поэтому для главной партии характерно наличие противоположных настроений и бурное развитие, вызванное интенсивной разработкой в ее средней части.

Однако громоздкость и однообразие аккордовых построений, свойственное главной партии (равно как и всей первой части Сонаты), часто заслоняют от исполнителей разнообразие выраженных в ней чувств. Пианисту бывает трудно найти новые оттенки в характеристике каждой из ее частей.

Подобная прямолинейность исполнительского замысла была чужда Игумнову. Его план обеспечивал перспективность развития всей Сонаты и в отдельных ее звеньях[1].

В игумновском исполнении главной партии большое значение имело толкование его основного зерна:



Категоричность первого тематического мотива, выражающего, по мнению Игумнова, «утверждение жизни», во втором изложении сменяется нетерпеливостью и меньшей устойчивостью. Более волевой становится вторая половина темы, где утверждаются основные черты музыкального образа.

Секвенционная разработка обособленной тематической интонации звучала у Игумнова властно и горделиво. Небольшим allargando в последних тактах этого секвенционного хода к совершенной каденции, которой завершается все построение, пианист подчеркивал замкнутость первой части главной партии.

Средняя ее часть, написанная композитором в одноименном миноре, исполнялась артистом в несколько импровизационной манере. Это помогало ярче показать контрастность нового музыкального материала.

Первые фразы, полные сдерживаемой экспрессии, звучали с подкупающим благородством. Свобода, с которой «произ-

концерте и на международном конкурсе имени Антона Рубинштейна в Берлине. Большая соната явилась одним из основных произведений последнего концерта Константина Николаевича, состоявшегося в Москве 3 декабря 1947 г.

[1] В творческом прочтении «оркестрового» текста Сонаты Игумнов поражал обилием красок, обогащавших выразительные средства фортепиано.

носил» пианист эти речитативы, замечательно сочеталась со строгим ритмом «виолончельного» сопровождения в партии левой руки.

С момента возникновения напряженной модулирующей разработки исполнитель восстанавливал первоначальный темп. Все внимание его направлялось на выявление динамичности развития, свойственной и этой части главной партии. Беспокойный характер музыки, создающийся секвентным изложением, столь любимым Чайковским, подчеркивался Игумновым значительным фразировочным акцентом в начале каждой фразы и большим динамическим спадом в конце.

Получались как бы «задыхающиеся» вопросы, доводящие «эмоциональное наполнение» до высшей точки.

Средняя часть через доминантсептаккорд непосредственно переходит в репризу главной партии. Бурная разработка тематических интонаций превосходно оттеняет устойчивый и мужественный характер жизнеутверждающего зерна темы главной партии.

Точным расчетом звуковых градаций на пути к вершине динамического нарастания Игумнов создавал впечатление стихийно нарастающего «девятого вала»[1].

Подлинный «взрыв» чувств и воли исполнитель приберегал для коды первой части Сонаты.

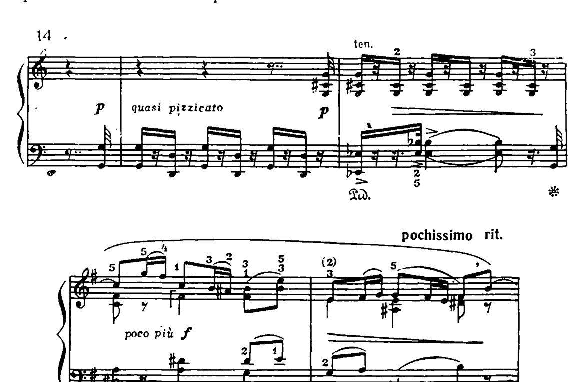
Преобладание в первой части Сонаты аккордового изложения, характеризующегося стремительной динамикой, часто «захлестывает» пианистов, отвлекает их от задачи последовательного раскрытия замысла и вызывает невольное желание блеснуть виртуозностью[2]. В этом случае внимание слушателя, — говорил ученикам Константин Николаевич, — привлекается к внешне виртуозному воспроизведению пианистом текста.

Подлинная же виртуозность Игумнова и здесь была направлена на выявление мелодической сущности музыки. Звучания аккордовых построений никогда не бывали у него бесперспективными: их отличала живая фразировка и связанная с ней гибкость динамических оттенков.

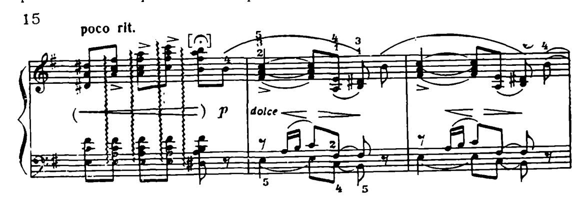
Стремление к «говорящей» фразировке Игумнов обнаруживал с первых тактов сочинения. Насыщенная густым звучанием аккордовых построений, музыкальная ткань главной

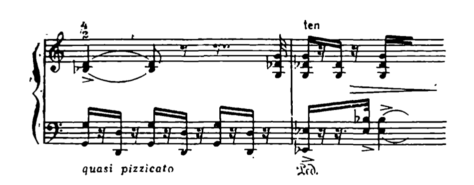
[1] «Девятым валом» Константин Николаевич называл верхнюю точку динамического нарастания, которой должен предшествовать ряд постепенно возрастающих волн звукового нагнетания, чередование звуковых «приливов» и «отливов». Это требует от пианиста тщательного соразмерения силы.

[2] Говоря о внешней виртуозности, мы, разумеется, не имеем в виду подлинную виртуозность (virtus — достоинство). Речь идет о той виртуозности, которую Чайковский определял как виртуозность «в тесном смысле», где «нет мысли, а имеется лишь преодоленная физическая трудность».

партии приобретала черты речевой интонационности. Несмотря на замкнутость построения главной партии сонатного Allegro следующая за ней одиннадцатитактная связка как бы продолжает линию ее развития:

Мужественный натиск темы заменяется нерешительно вопрошающей интонацией октавных построений связки. Они исполнялись Игумновым с таинственностью и напряженностью, как виолончельные pizzicato. Красочное исполнение артистом беспедальных pizzicato и аккорда с увеличенной секстой взятого в педаль, создавало новый образ в экспозиции.

На вводном септаккорде к e-moll обрывается недосказанная мысль. Появляющаяся после этого аккорда побочная партия своим мягким светом рассеивает готовое было возникнуть напряжение и покоряет слушателя глубиной и искренностью лирических переживаний:





Первому разделу побочной партии присущ оттенок тоски и сомнения. Чайковский, желая подчеркнуть эти черты, начинает ее непосредственно с секундаккорда второй ступени (e-moll). Сопоставлением неустойчивых гармоний, при котором тоника (e-moll) не появляется вплоть до второй части побочной партии, композитор усиливает это настроение[1].

Большую лирическую взволнованность побочной партии определяет также и строение ее мелодии из замкнутых интонационных ячеек. Все это давало Игумнову простор для творческой фантазии и оправдывало романтически-приподнятое исполнение первой части побочной партии.

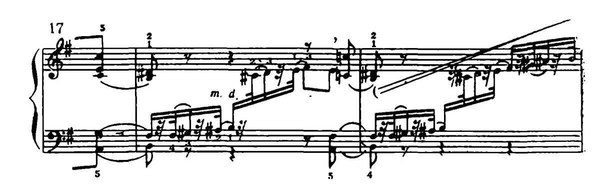
Первым ее мотивам Игумнов придавал скорбно-вопросительный характер; их выразительность пианист оттенял особой фразировкой, выявлявшей свойственную им скрытую полифонию:

Значительным звуковым спадом в конце каждого печального мотива исполнитель добивался еще большей замкнутости мелодических построений.

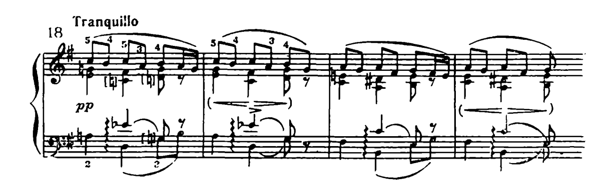
Вторая же половина фразы исполнялась артистом, как слитное построение, что давало выход накопившемуся в первой половине фразы чувству.

Привлекала внимание глубокая напевность музыкальной ткани. Особенно впечатляло сопоставление «вздыхающих» мотивов (их выявление создает характер восторженного созерцания), с трепетными мелодическими «всплесками», своей контрастностью подчеркивающими умиротворенность тематических интонаций:

[1] Интересно отметить, что побочная партия в Концерте для фортепиано с оркестром также начинается непосредственно с секундаккорда второй ступени (As-dur), что при отсутствии тоники и отклонения в c-moll придает ей тональную неопределенность. Роднит обе побочные партии и строение их мелодии из расчлененных интонаций — ячеек.



После этого чарует средняя часть побочной партии с ее плавно покачивающимся ритмом:



Своей фразировкой артист расчленял первый период среднего раздела на четыре двухтактные фразы. В этих фразах первые такты являлись как бы предыктом к опорной фразировочной интонации (вторая четверть второго такта). Эту тему Игумнов не исполнял глубоким звуком, он как бы лишь «намечал» мелодию приемом, который, нам кажется, правильно назвать «пальцевой кантиленой». К этому приему Игумнов часто прибегал в исполнении мелодий, выражающих интимные чувствования. Сущность его заключается в мягком падении каждого из играющих пальцев на клавиши, извлечении звука весом одного пальца при абсолютно свободной кисти.

В партии левой руки пианист выделял секстовый ход — этот отсвет предшествующих «вздохов». Сочетание колыбельности с просящими интонациями — как бы мольбой — придавало звучанию особое очарование.

Константин Николаевич рекомендовал исполнять побочную партию (ее первый и третий разделы) крупным планом, выразительным звуком, «не шептать ее»[1] в чересчур интимном pianissimo. Он справедливо считал, что грандиозность звучания, вызванная предшествующим изложением, требует исполнения побочной партии «крупного и полнозвучного».

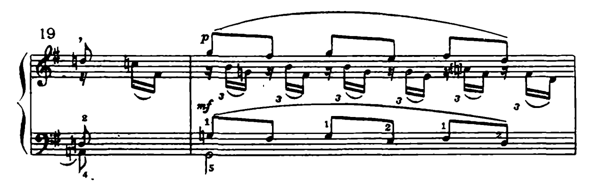
[1] Любимое выражение Константина Николаевича, которое часто приходилось слышать его ученикам в классе.

В этом указании выражается забота Игумнова о взаимосвязи частей в целом.

Третью часть побочной партии, где «эмоциональное наполнение» темы усиливается варьированностью изложения[1], Игумнов исполнял с большим чувством, сочным звуком. Шестнадцатые гармонической фигурации, хотя и находились на втором плане, обращали внимание своей ритмической пульсацией и колоритным матовым звучанием.

Интересно звучала у пианиста заключительная партия, построенная на материале среднего раздела побочной партии. Ее исполнение Игумновым может пополнить приведенные примеры мастерства артиста в создании многоплановости звучания разных голосов исполняемых одной рукой.

Мелодия теряла свою «колыбельность» и созерцательность и, с самого начала заключительной партии, приобретала просветленно-восторженный характер. Ее взволнованность усиливают прерывающиеся паузами триоли сопровождения:



В этом унисоне Константин Николаевич всегда отдавал предпочтение тенору, делая его ведущим. В то время как нижний голос исполнялся певучим и выразительным звуком, верхний лишь слабо отражал его мелодию светлыми отзвуками. Это придавало звучанию заключительной партии своеобразную прелесть. С пятого такта верхний голос становился более певучим. С этого момента мелодия выражала все возраставшую радость, доходившую до подлинной патетики.

Неизменно приковывала слушателя исполнительская воля, с которой Игумнов передавал властное утверждение тональности до мажор в конце экспозиции.

Исполнение Игумновым кульминационного нарастания поражало не только монументальностью fortissimo, но и мягкостью вибрирующего звукового массива[2]. Умение создавать течение мощной звуковой волны с ее грандиозными нараста-

[1] Этот романтический прием динамизации развития характерен для Чайковского.

[2] Здесь ярко сказывалось влияние Антона Рубинштейна. «Мой идеал, — говорил Константин Николаевич,— певучее, мягкое и полное, но никогда не трещащее forte, т. е. то, чем так изумительно владел А. Рубинштейн» (К. Н. Игумнов. Цит. статья).

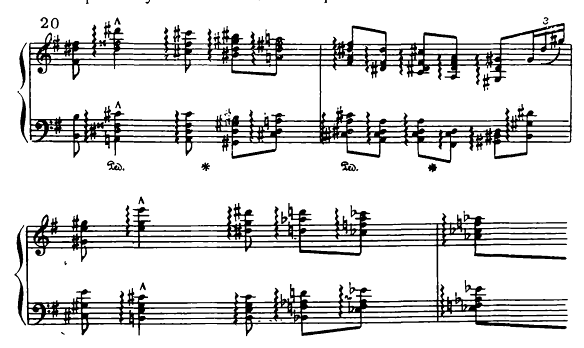
ниями и спадами, усиливало воздействие на слушателя. В этих нагнетаниях слушатель прекрасно ощущал перспективу развития и вызванного им стихийного динамического подъема, мог отчетливо видеть весь путь к его кульминации и наблюдать последний мощный вал на самой высшей ее точке.

Разработка сонатного Allegro характеризуется мучительными сомнениями в прочности жизнеутверждающего настроения. Это смятение чувств композитор усиливает с самого начала разработки секвентным повторением тематического зерна главной партии и длительной неустойчивостью тональных сопоставлений (Es, As, H, B, C), по которым блуждает видоизмененная тема.

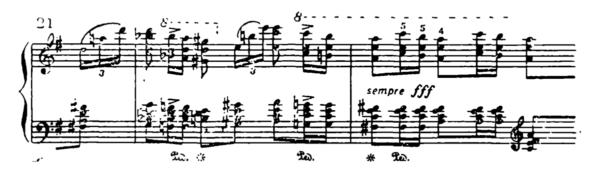
Игумнов усугублял неопределенность этих мучительных исканий большим diminuendo на септаккордах, прерывающих изложение главной темы, а также декламационным акцентом на синкопированном тематическом мотиве. Важно отметить, что свой план Игумнов основывал на тщательном изучении возможностей, заложенных в тексте.

Прием, при помощи которого Чайковский строит линию развития, характерен для композитора. Это принцип сжатия разрабатываемого мотива до полного его обособления. В данном случае видоизменение темы на пути стремительной разработки, открывает перед исполнителем широкий простор для творческой фантазии. Игумнов использовал это как средство для создания разнообразных психологических характеристик.

В начале тема дается вместе с главным жизнеутверждающим тематическим зерном. Поэтому в исполнении артиста она звучала гордо.

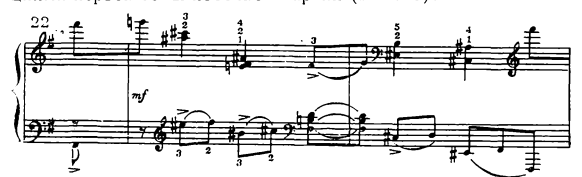
Но начиная с пятнадцатого такта Чайковский оставляет лишь «срезанную» интонацию второй половины темы:

Следуя замыслу автора, Игумнов значительным акцентированием синкопированного звука мотива, с последующим, почти мгновенным, звуковым спадом ярко передавал чувство тревоги и неуверенности. Это настроение усиливалось в секвентной разработке, модулирующей в си-бемоль мажор.

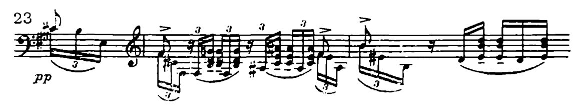
Последующим сжатием мотива Чайковский в дальнейшем доводит развитие до высшего драматизма:



Динамическое нарастание подчеркивается иным временным выражением, создающим естественное ускорение темпа.

Первое построение разработки заканчивается стремительным спадом (на септаккорде второй ступени e-moll) слившихся воедино разрабатываемых тематических интонаций, приводящих к перелому настроения.

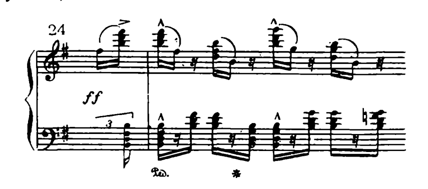
Мужественность и воля сменяются растерянными интонациями первой темы побочной партии (Fis-dur):

Игумнов исполнял их «холодным» звуком, почти бесстрастно, что создавало впечатление душевной опустошенности. Живое чувство начинало появляться только с восьмого такта, когда в измененных интонациях мелодического зерна темы побочной партии начинает слышаться слабое биение пульса:

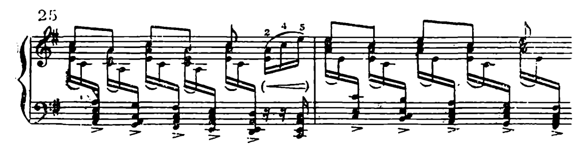


Этот значительный ход Игумнов начинал pianissimo. Дальнейшее развитие приводит к появлению элементов главной партии (начиная с h-moll). Лишившись своего осново-

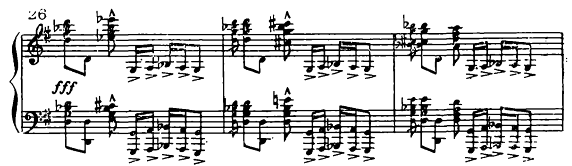
полагающего мотива, тема главной партии теряет свойственную ей категоричность, становится более гибкой, способной отражать иные движения человеческого сердца.

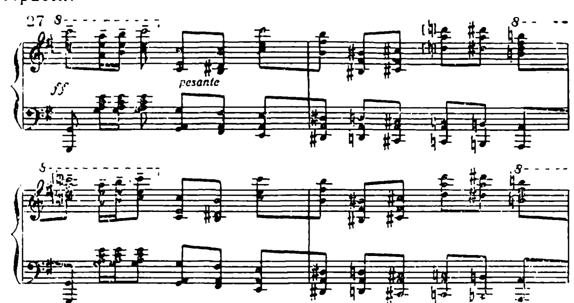
Игумнов великолепно умел использовать эти новые качества изложения (смена аккордов распределенных между двумя руками):

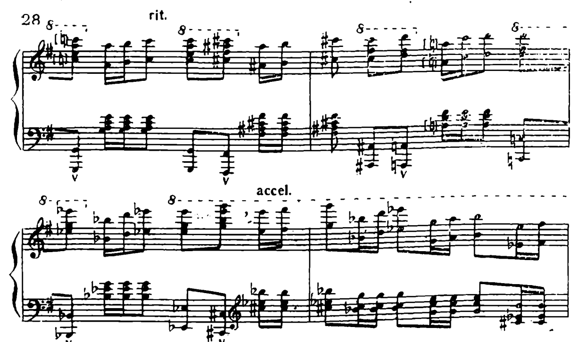
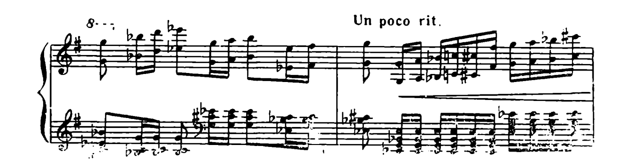


Если в своем первом появлении h-moll тема была полна гнева и протеста, то, начиная с a-moll, она утрачивает эти черты. В исполнении Игумнова, строго следовавшего за автором, тема звучала теперь мягко и лирично. С каждой новой секвенцией восьмые верхнего голоса пианист исполнял мелодичнее, а выразительные аккорды ниспадающего хода (в партии левой руки) — спокойнее:

Стремление Игумнова к декламационности во фразировке в разбираемой нами части разработки обеспечивало успех в создании сложной линии развития чувств, избавляло пианиста от излишней помпезности и динамических излишеств.

В разработке соблюдение этого принципа Игумнова особенно необходимо, так как исполнителю нужно сберечь все силы для мощного утверждения на органном пункте g-moll — высшей точки кульминации этого раздела сонатного Allegro:



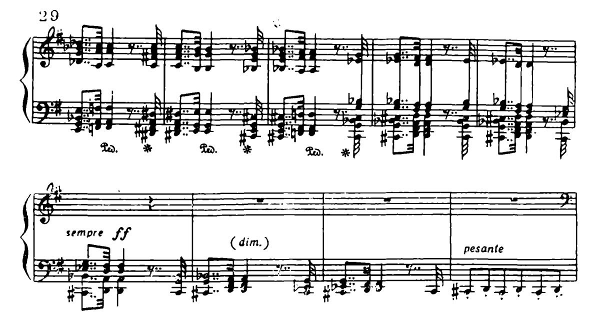
Исполнителю следует остерегаться перемещения центра напряжения на предыдущую яркую разработку элементов первой темы побочной партии, полной стремительности и страсти:

Здесь исполнителю часто бывает трудно «сдержать» себя вследствие чего он сразу достигает звукового предела, после которого дальнейшая перспектива развития теряется, а эмоциональное насыщение ослабевает.

Игумнов в этой части разработки оттенял новые черты. Измененная Чайковским тематическая интонация, полная в экспозиции искренней печали, здесь выражает подлинное отчаяние. Изменение первого мотива побочной темы превращает созерцательные мотивы в трагические восклицания. Подголосок же, усиливающий своей беспомощностью скорбный характер первой фразы побочной партии теперь подвергается бурной разработке. Разбросанность его в разных октавах создает впечатление душевного смятения:

Чтобы показать последовательность развития этих элементов побочной партии, находящихся и здесь в своем неразрывном единстве, Игумнов начинал разработку не fortissimo как указано автором, а mezza forte. Это отступление от авторского указания не было вольностью со стороны исполнителя. Личные пометки Чайковского, сделанные им на нотах своего Второго фортепианного концерта показывают, что композитор прибегал к обозначениям: *fffff* и *ppppp*, как к средству выражения предельных эмоциональных состояний. Это значит, что любое авторское динамическое обозначение, даже самое преувеличенное, следует понимать не как обозначение силы звука, а как выражение желаемой степени экзальтации.

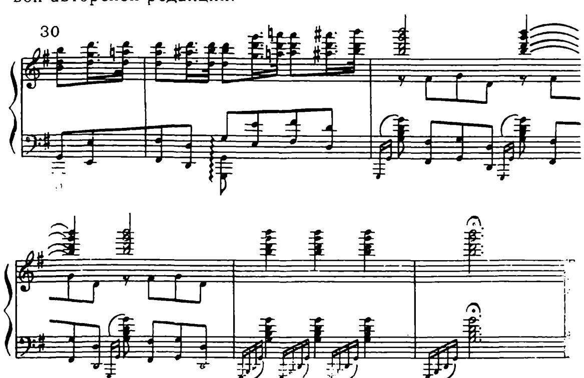
Игумнов тонко чувствовал все оттенки вдохновенных мыслей и чувств композитора и «рабской» верностью тексту никогда не нарушал декламационной сущности его музыкальной речи.

Этот принцип прочтения авторского текста имеет решающее значение для исполнения Сонаты с ее предельными динамическими оттенками. Буквальное воспроизведение указанного в тексте Сонаты fortissimo приведет исполнителя к бесперспективной, утомляющей слушателя игре. В таком исполнении внешнее обязательство заслонит глубину мысли и чувства творца Сонаты. В кульминации разработки артист давал простор ранее сдерживаемому чувству и ярко показывал утверждение радости.

Чайковский начинает репризу непосредственно со второй части главной партии, как бы приберегая материал ее первой части для коды, где нарастание светлого мироощущения найдет свое завершение.

Новыми чертами наделял пианист переход к побочной партии. В его исполнении он звучал сурово. Скандируя каждый обособленный мотив, подчеркнуто точно выдерживая паузы пианист усиливал присущие этому эпизоду черты непоколебимой воли:

Заключение коды Игумнов наполнял безудержным ликованием. Длительное утверждение на органном пункте основной тональности, а также безграничное звуковое нарастание невольно ассоциируются с необъятными просторами русской земли, так горячо любимой Чайковским.

Партию правой руки Игумнов начинал piano, выделяя лишь упрямые шаги акцентированных звуков в левой руке. Crescendo начинало быстро расти с пятого такта. Неизмеримо возрастала значимость тенорового голоса. Вместе с исполняемым fortissimo тоническим аккордом он выражал торжество ликующего духа, властно утверждающего радость борьбы.

Четыре заключительных такта Игумнов исполнял в первой авторской редакции:

Глубина выраженного радостного восприятия жизни, действенность борьбы, характеризующие развитие первой части Сонаты, придают ей характер законченной симфонической поэмы.

В первой части Сонаты настолько ярко выявлено основное настроение, что создание единой концепции всего сочинения требует от исполнителя напряженной мысли и фантазии. Пианисту предстоит показать, что идея жизнеутверждения, полностью выявится лишь в конце всего музыкального полотна.

Первая часть Сонаты у Игумнова приобретала черты монументальности и суровой мужественности. Освобожденная от внешней помпезности музыка захватывала своей содержательностью. Артист преподносил слушателю сонатное Allegro как часть значительного повествования, в котором интерпретатор не утверждал основную идею, а как бы «ставил» проблему отношения человека к жизни. Психологическая завязка перемещалась во второй раздел всей циклической формы, а весь «конфликт» разрешался только в четвертой части произведения.

Это перемещение остроты проявления противоречивых чувствований во вторую часть сочинения, воспринималось как естественное, категорически необходимое продолжение музыкального рассказа о глубоких переживаниях человека в его борьбе за счастье.

Вторую часть Большой сонаты можно смело отнести к самым вдохновенным страницам фортепианной музыки Чайковского.

Нигде с такой откровенностью и обаянием не раскрывалось художественное *я* Игумнова, нигде с такой красотой не проявлялось его исключительное мастерство фразировки и пения на фортепиано как в исполнении этой чудесной музыки.

Разнообразие лирических образов, создаваемых Игумновым во второй части Сонаты, поистине удивительно. Это был живой рассказ о живых чувствах человека и разнообразных движениях его сердца. Здесь можно было услышать и мечту о счастье, горе и скорбь, волнующую патетику и лучезарную лирику, глубокие психологические переживания.

Линия психологического характера имеет в Сонате громадное значение. Она, как говорил Чайковский о Пятой симфонии Бетховена, отражает «терзания изолированной человеческой души в борьбе с судьбой и со всеми трениями земной юдоли» [1].

[1] П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. М., 1953, стр. 283—284.

Для музыки второй части Сонаты характерны внезапные переходы от лирической созерцательности к трагизму, от скорби к просветленной восторженности. Противоречивость присуща каждому из элементов второй части, имеющих законченную, всецело выявленную линию развития.

Константин Николаевич как никто умел обнажить тончайшие противоречия и этим оттенить главную мысль и чувство.

Вторая часть в его исполнении превращалась в поэму, повествующую о человеческих страданиях, мечтах и никогда не исчезающей надежде на светлое будущее.

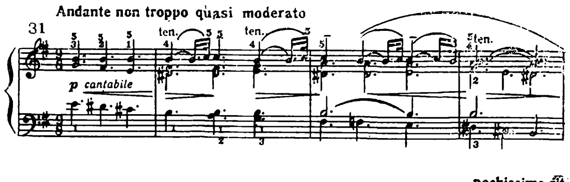
Богатая звуковая палитра артиста позволяла ему давать исчерпывающую характеристику каждому элементу музыки.

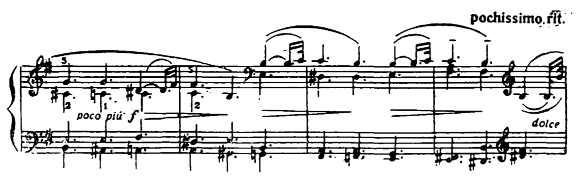
Если проследить путь развития каждого из них, то можно увидеть, насколько убедительно воплощал Игумнов в своем исполнении замыслы Чайковского.

Рассмотрим вначале первую часть сложной трехчастной формы, в которой написана вторая часть Сонаты.

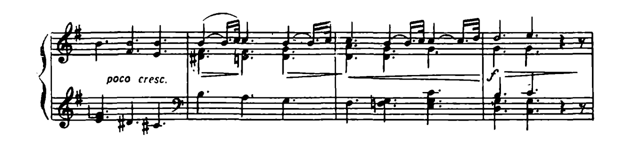
Уже в первой ее части главная тема проходит сложный путь от скорбной лирики к драматизму. Так, прерванность в изложении начальной мелодии темы, вызванная отклонением в шестую ступень (e-moll — C-dur), вносит в музыку просветление и как бы стремление к радости.

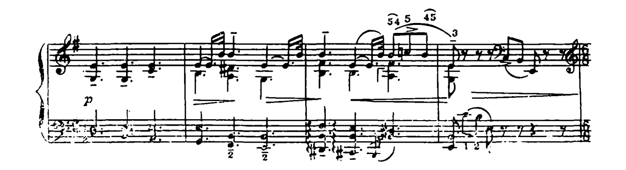
Недейственность этого порыва артист усиливал внезапным diminuendo на аккорде C-dur. Этот внезапный спад был необходим исполнителю для создания естественной цезуры, оправдывавшей безволие и неопределенность в заключительных мотивах периода[1]:





[1] Запись в нотах носит далеко не совершенный характер. Фразировочные лиги Игумнова, условно обозначенные в примере, показывают насколько точно расшифровывал пианист авторский текст.

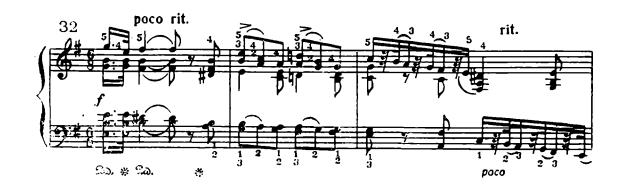




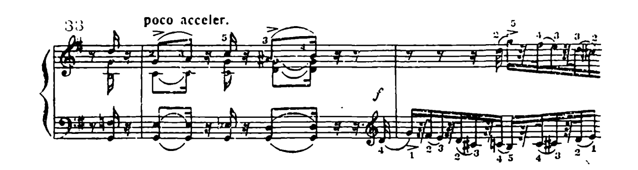
Исполняя тему артист стремился наполнить певучестью всю музыкальную ткань. В его исполнении выразительная, полная теплого чувства, мелодия растворялась в «поющих гармониях». Точно выверенной нюансировкой пианист добивался абсолютного legato. В достижении слитности звучания движущихся аккордов, образующих мелодию большого музыкального дыхания, решающую роль, как и всегда, играло виртуозное владение полупедалью.

В следующем лаконично изложенном эпизоде Игумнов выявлял его порывистость и быструю смену настроений.

Первый мотив, создающий впечатление надежды и светлой мечты, исполнялся ясным звуком. Фразировочное ускорение в начале мотива придавало ему трепетный характер:



Это настроение внезапно сменялось нерешительно вопрошающими интонациями последующей фразы:



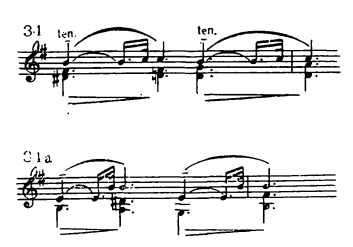
Ярким контрастом в исполнении Игумнова звучал порывистый мотив, перебивающий своим внезапным вторжением интимное высказывание. Резкая смена движения (ускорение), которое допускал здесь артист, фразировочная акцентировка начала каждого мотива, подчеркивающая имитационность изложения, значительное diminuendo в мелодическом спаде каждого из голосов, все это усиливало неопределенность порыва. Фразировка исполнителя помогала слушателю запомнить этот новый элемент музыкального повествования, которому в дальнейшем придется стать основой бурной разработки, являющейся кульминацией всей второй части Сонаты.

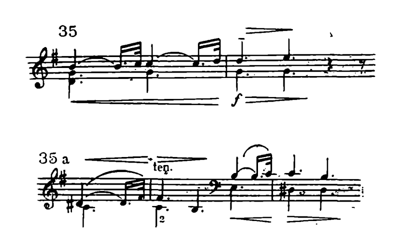
Таким образом, уже в первом разделе второй части сложной трехчастной формы, Игумнов со всей полнотой показал имеющиеся в ней противоречивые настроения.

Любое из трех проведений первой темы во второй части Сонаты, независимо от варьированности изложения, может служить прекрасным образцом тонкого фразировочного мастерства Игумнова.

Расчетливым размещением «интонационных точек» в разных звеньях мелодии исполнитель добивался естественного течения музыкальной речи.

Игумновская фразировка первой темы основывалась на подчеркивании в мелодии обособленных коротких интонаций — предыкт — икт (см. пример 34—34а) и противопоставлении их метрическим циклам».





Короткие интонации (предыкт — икт) Чайковский располагает в теме ассиметрично, благодаря чему предыкт попадает и на сильную долю такта. Мы говорили уже об этом приеме композитора, к которому он прибегает тогда, когда хочет создать впечатление прерывистой музыкальной речи, вызванной поэтической экзальтацией (вспомним первый раздел пьесы «Белые ночи»).

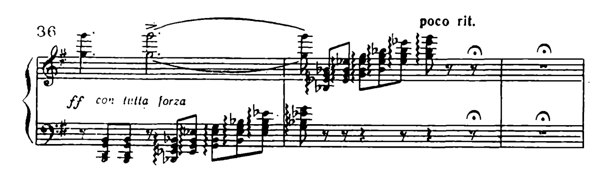
Игумнов усиливал эти черты тем, что располагал фразировочный акцент (интонационную точку) в коротких мотивах всегда на предыкте. Несовпадение логического ударения с сильной долей такта и создавало впечатление взволнованного повествования, полного искренней печали. Diminuendo, которое пианист делал на кульминационной вершине коротких мотивов (то есть на икте), придавало мотивам-вопросам оттенок скорби.

Во втором проведении тема звучала у Игумнова с романтической восторженностью. Артист исполнял ее светлым звуком. В звучании темы не чувствовалась специфика октавного изложения. Она звучала как идеальный унисон двух струнных инструментов. Это достигалось при помощи извлечения звука «падающими» пальцами. Этот прием требует поднятия и падения первого пальца наравне с другими. Игумнов часто прибегал к подобной манере исполнения, когда хотел придать исполняемой мелодии особую интимность, тонкий колорит[1].

В исполнении Игумнова тема в этом изложении озарялась нежной мечтательностью. Созерцательность ее вначале не предвещала патетического подъема, к которому приводит последующее развитие.

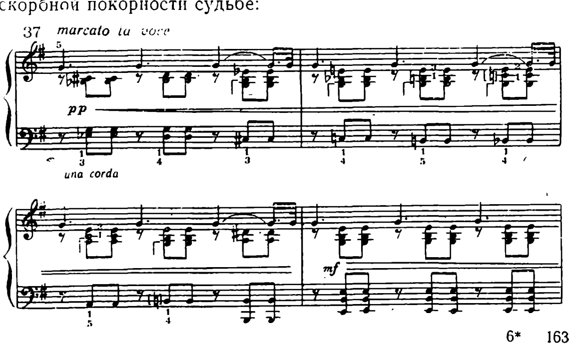
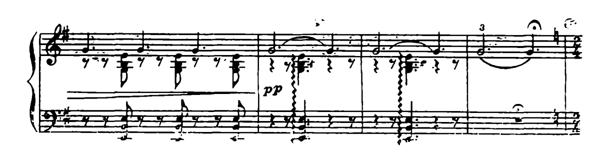
[1] Незабываемо, например, исполнение артистом мелодических октав в Трио памяти великого художника Чайковского (перед заключительной страницей), поражавших своей отрешенностью. При предельном pianissimo их звучность неслась в зал, передавая движения вдохновенного сердца художника.

Лирическое воодушевление, возникающее в момент кульминации развития темы обрывается внезапно появившимся Es-dur (шестая пониженная ступень). Впечатлению непоколебимого утверждения нового чувства способствует динамическое аккордовое изложение:



Игумнов великолепно передавал мощь этого волевого протеста. Артист находил в себе силы для грандиозного fortissimo, указанного автором, и очень убедительно показывал вызванное появлением Es-dur драматическое обострение. Создавалось впечатление, что в следующем за этим эпизодом такте, выдерживаемом при помощи ферматы все еще продолжается движение, что только в нем найдет свое завершение линия напряженного развития.

В исполнении Игумнова эта цезура была настолько «говорящей», что следующая за ней модуляция в e-moll на выдержанном звуке соль первой октавы, воспринималась, как естественное продолжение уже свершившегося несчастья. Здесь слышалась душевная боль.

Неоднократное вслушивание в игумновское исполнение Сонаты убеждало во мнении, что этому дважды повторяющемуся во второй части эпизоду интерпретатор придавал большой тематический смысл, как бы делая его выразителем скорбной покорности судьбе:

Такое толкование вполне закономерно. Оно подтверждается тем, что во всей второй части этот впечатляющий элемент остается неизменным: Чайковский его не развивает. У композитора этот эпизод контрастирует с предыдущим и последующим содержанием музыки. Поэтому, может быть, он неизменно появляется в основной тональности (e-moll). Наличие этого эпизода во второй части Сонаты и создает главную остроту в развитии музыкального действия.

В исполнении артиста этот музыкальный элемент оказывал на слушателя огромное воздействие. Игумнов умел показать в нем целую гамму человеческих переживаний: душевный порыв и тоску, вспышку воли и ее упадок, желание и безнадежность.

Здесь с особой силой проявлялось присущее Игумнову мастерство филирования звука, неизменно доставлявшее слушателям высокое художественное наслаждение[1].

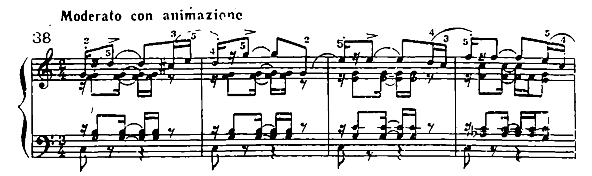
Вся вторая часть Сонаты служит ярким примером вдохновенного искусства Игумнова «живописать» звуком, правдиво воспроизводить при помощи его оттенков, музыкальные образы. Отсюда и обилие игумновских приемов звукоизвлечения.

Артист различной окраской звука усиливал глубину своих психологических характеристик. Мужественные аккорды в ми-бемоль-мажорном эпизоде пианист исполнял твердым, звенящим звуком. Покоряла властность, с которой артист утверждал этот гордый протест.

Совершенно менялась звуковая краска в момент исполнения Игумновым пленительно наивной темы, рассеивающей своим появлением создавшийся мрак. В фортепианной «инструментовке» Игумнова ее звучание напоминало тембр гобоя. Обаятельная тема во всей второй части Сонаты яв-

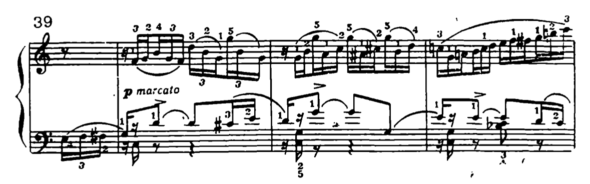
[1] В одной из рецензий на исполнение артистом Большой сонаты читаем: «Особенно запомнилось Andante — одна из лучших страниц Чайковского. Каждому известно, какое «магнетическое» влияние оказывают на слушателя звуковые нарастания. Этим поражают многие мастера фортепианной игры. Но едва ли мы ошибемся сказав, что Игумнов как редко кто, умел также приковать внимание эффектом постепенного затухания звучности. Кажется, что нет предела этому, если так можно выразиться «истаиванию». И, что самое замечательное — звук сохраняет при этом полноту и сочность». (И. Мартынов. Концерт Игумнова. Литература — Искусство. 27 ноября 1943 г.).

ляется носительницей света: она выражает веру в животворящие силы природы:



Первая половина темы в исполнении Игумнова звучала поэтично и нежно. Сопоставление двойной доминанты и тоники на тоническом органном пункте во второй половине темы пианист оттенял более яркой звучностью — mezzo piano вносит в настроение новый оттенок — «томление».

Второе проведение темы уже носит действенный характер: восторженность, присущая ранее первой части, сменяется большей взволнованностью, переходящей в страстный порыв. Композитор постепенной усложненностью изложения обеспечивает здесь стремительность развития Тема теперь поручается тенору, а аккордовое сопровождение перерастает в выразительное противосложение:



Этот эмоциональный дуэт Игумнов исполнял как ансамбль двух равноценных инструментов — виолончели и флейты.

Благодарное изложение Чайковским второго проведения темы давало исполнителю возможность не сбавлять звучности верхнего голоса, что вносило в музыку новое качество — непрерывность течения мелодической волны. В этом Игумнов опирался на особенности изложения, где каждое новое проведение темы не заканчивается каденцией, а непосредственно переходит в следующую фазу своего развития.

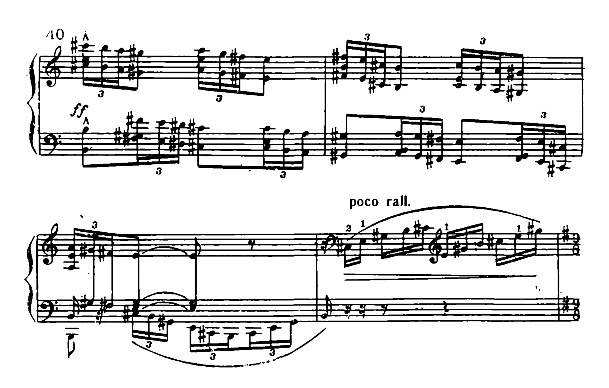
В третьем проведении темы артист используя секвентность разработки, усиливал порывистый характер музыки, поднимаясь в кульминации до захватывающего лирического пафоса.

Игумнов, точно следуя за автором, правдиво воспроизводя все перипетии музыкальных образов, возникающих в резуль-

тате бурной разработки, создавал захватывающий музыкальный монолог.

Если в первом проведении тематическая интонация выражала любовное томление, восторженные замирания, то в момент кульминационного развития Чайковский, при помощи этой же интонации передает глубочайшее душевное волнение. Композитор усложняет разработку измененной тематической интонации имитационным изложением, что доводит напряжение чувств до наивысшего предела.

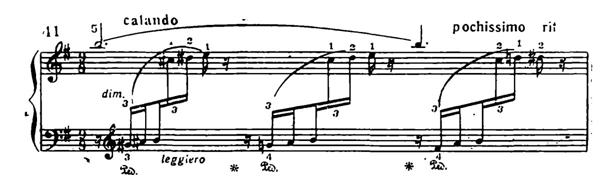
К этой теме Чайковский возвратился в коде второй части, где он покажет ее в глубокой трансформации. Здесь же Чайковский круто обрывает разработку тематического мотива на fortissimo с тем, чтобы перейти к продолжению развития первой темы третьего раздела. Подобная внезапность требует бóльшего времени для перехода к репризе, чем это дано у Чайковского. После насыщенного экспрессией fortissimo (третий-четвертый такты примера № 40) до tempo I Чайковский дает лишь один такт, в котором по инерции продолжается предыдущее движение. Вследствие этого возвращение к первому темпу, указанному в тексте, пластично исполнить невозможно.

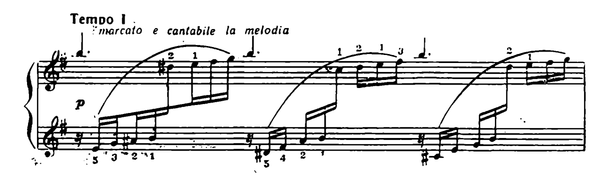


Игумнов перемещал tempo I на такт позже. Это обеспечивало необходимое успокоение и уравновешивало вызванное патетическим подъемом ускорение движения.

Небольшой цезурой, творчески выполняемой после этого такта, артист усиливал чувство ожидания появления просветленной темы, создаваемое выдержанным звуком *си*. Глубина звучания этой ноты позволяла Игумнову сделать большое

замедление и звуковой спад в конце такта. Благодаря этому выдержанный звук вдруг «выплывал», замирая в ожидании темы:





Первая тема в репризе, освеженная предыдущим развитием, как воздух после грозы, наполняется восторженностью.

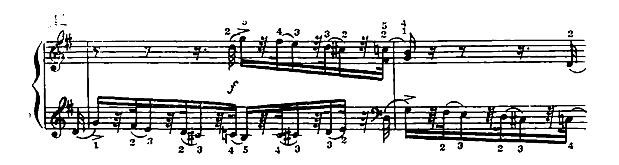
Чтобы показать в данном изложении преображение поэтичной темы, пианист должен обладать высоким мастерством. Нужно добиваться «пения» мелодии в наиболее неблагодарном для кантилены регистре фортепиано (вторая и третья октавы). Трудность «пения» мелодии увеличивается еще и тем, что сопровождение, задачей которого является создание пульсирующего движения, располагается в малой и большой октавах.

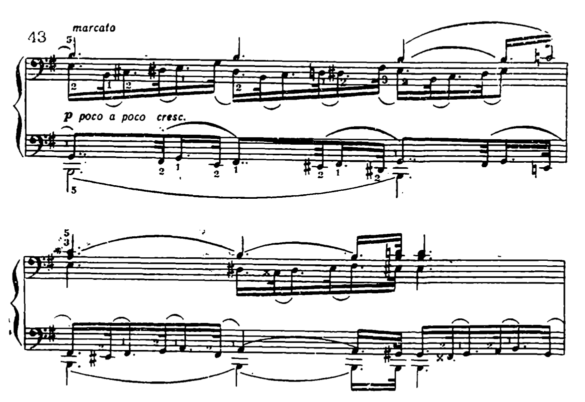
Для Игумнова этой трудности не существовало. В его исполнении мелодия была насыщена теплотой и нежностью и «пела» с той же искренностью и полнотой звука, что и в первом изложении.

Пианист достигал здесь удивительной разноплановости звучания мелодии и обволакивающих ее шестнадцатых. Мастерски владея искусством полупедали Игумнов задерживал звуки гармонического фона, не нарушая при этом его прозрачности и чистоты нежной мелодии. Обращала на себя внимание идеальная ровность звучания каждой шестнадцатой.

Таким образом, проникая в замысел композитора, артист заканчивает развитие главной темы восторженным просветлением. Проникновенно звучало в его исполнений последнее проведение чудесной темы.

Но Чайковский нарушает впечатление безмятежного счастья бурной разработкой тревожного мотива, вскользь показанного во втором эпизоде первого раздела (3-й такт примера № 32). Развитие его завершается стремительной кульминацией всей второй части Сонаты, интенсивности которой способствует полифоничность музыкальной ткани и пунктированный ритм:



Звуковой поток неудержимой лавиной сметает появившуюся скорбную интонацию темы первого раздела:

Нарастающий вал секвенций вливается в фанфарно звучащий Es-dur и провозглашает победу радости над сомнением. Чайковский включает здесь все регистры фортепиано, что с большим мастерством использовалось Игумновым для достижения мощного fortissimo.

Этим мужественным взлетом заканчивается развитие музыкального образа — протеста не только во второй части, но и во всем сочинении.

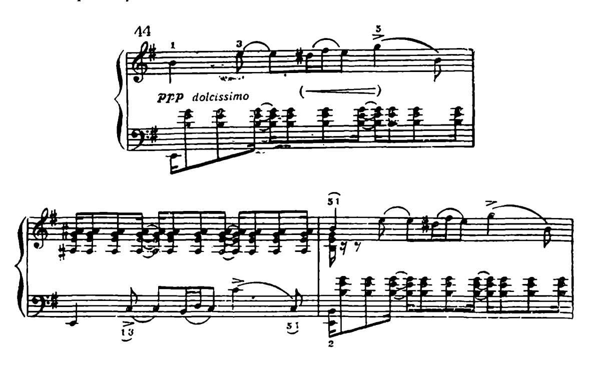
В ходе развития изменяется и характер Es-dur. В первый раз его внезапное вторжение в момент лирического воодушевления создает лишь кратковременное напряжение чувств.

В рассматриваемом нами разделе — грандиозной кульминации всей второй части, — появление Es-dur завершает длительный путь борьбы, знаменуя победу волевого начала. Работая над Сонатой с учениками, Константин Николаевич прибегал здесь к образному сравнению: «Эти аккорды, — говорил он, — должны пробиться, как солнечный луч сквозь облака».

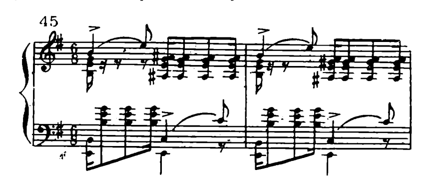
Его радостный подъем внезапно обрывается. Чайковский противопоставляет ему мотив душевного надлома. Нарастание звучания верхнего звука *соль* становилось у Игумнова не столь насыщенным, большую выразительность приобретало сопоставление гармонических функций.

После незабываемого звукового растворения, которого добивался пианист в конце этого многозначащего хода, когда казалось, что дальнейшее «истаивание» невозможно, как робкая мечта вырисовывалась преображенная тема второго раздела.

Если в первом до-мажорном проведении эта тема привлекала своим светом и жизнерадостностью, являясь контрастом мотиву покорности судьбе, то теперь, видоизмененная, она органично выливается из этого мотива и в той же тональности продолжает линию «истаивания». Мелодия темы не только изменяется структурно, но и получает иное идейное освещение. Восторженно-радостный характер сменяется словно растерянностью и сомнением:

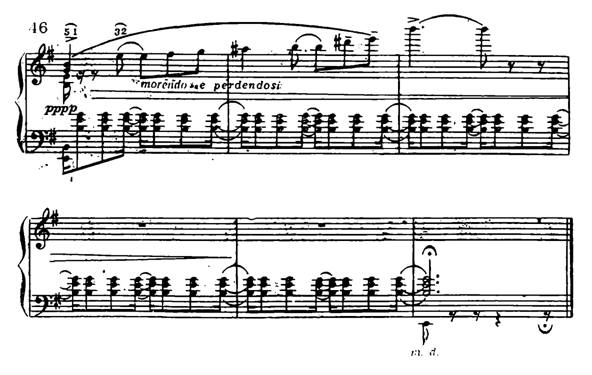


«Эмоциональное имитирование» обособленного мотива-вопроса усиливает очарование музыки:



Вдохновенную коду второй части Сонаты Игумнов исполнял с подкупающим обаянием. Мелодия у него, как бы возникнув «из ничего» (она звучала pianissimo), носила просветленный характер.

Это начинаешь ощущать уже в хроматическом переходе, озаряющем начало коды робкой, светлой мечтательностью. Новые черты закрепляются шестью последними тактами с их растворяющейся звучностью:



Игумнов бережно передавал этот характер музыки заключительной части лирического повествования.

Боясь нарушить создавшееся чарующее настроение, пианист не позволял себе ни малейшего успокоения и замедления. Все исчезало, уносясь ввысь, рождалась вера в достижение прочного счастья.

В последующих частях Сонаты — скерцо и финале, звучавших у Игумнова как органичное продолжение рассказа о глубоких человеческих страстях, с неудержимой силой начи-

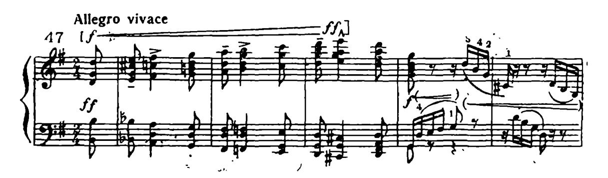
нает возрастать восторг. Скерцо звучал в его исполнении как первая улыбка после перенесенных тяжелых страданий, как преддверие бурного ликования в финале. Оно исполнялось пианистом в нетороплпвом темпе, певучим звуком, как бы на одном дыхании. В то же время, музыка сохраняла присущую ей стремительность и полетность. Тщательная обрисовка каждой мелкой лиги, посредством падения легких «разъединенных» пальцев, оттеняла оркестровый характер изложения, придающий всему звучанию своеобразную прелесть.

В исполнении Игумнова отлично была слышна каждая шестнадцатая, являющаяся временной единицей такта. Синкопированность ритма, несколько подчеркиваемая исполнителем, не вызывала, однако, перемещения опорных долей такта и помогала добиться темповой устойчивости, столь трудной в скерцо.

Исполнение Игумновым средней части скерцо умножает наши примеры декламационной фразировки артиста. Каждой речитативной фразе пианист умел придать разный смысл и исполнить в другой инструментовке (их звучание ассоциировалось с красками деревянной группы оркестра). Сильным фразировочным подчеркиванием начала каждого «вопрошающего» мотива и тонким перемещением rubato в разные его точки Игумнов обострял речитативность всей средней части.

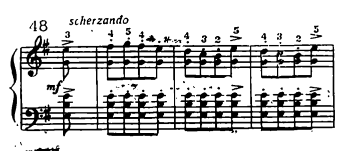
Скерцо в исполнении Игумнова приобретало значение своеобразной связки, необходимой для органичного перехода от богатой глубокими переживаниями второй части Сонаты к победному и ликующему финалу. Подобное прочтение текста представляется весьма убедительным; скерцо вносит в насыщенную драматизмом музыку Сонаты необходимую разрядку, после которой слушатель воспринимает финал — этот апофеоз всего грандиозного произведения — с обновленным вниманием.

После безмятежной музыки скерцо сильнее впечатляет страстный и стремительный взлет первого мотива главной партии финала.

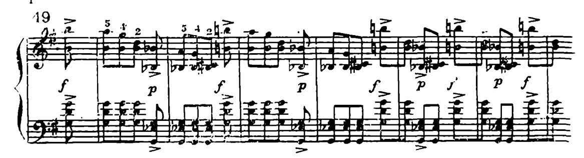
Задержка на двойной доминанте, которую обычно делал Константин Николаевич, ярче выявляла восторг, свойственный главному мотиву рефрена:

Вся тема в исполнении Игумнова захватывала своей стихийностью. Этому характеру не мешает замкнутость построений главной партии (она заканчивается всегда полной каденцией). Верный своим художественным вкусам пианист и здесь избегал бравурности. Темп его не был преувеличенным, что помогало выявить патетичность музыки. Внимание исполнителя было направлено на то, чтобы добиться взаимосвязи частей главной партии: ликующего мотива и шестнадцатых средней части. Каждая шестнадцатая была в одно и то же время и порывистой и необыкновенно устойчивой, предельно-эмоциональной и ритмически-чеканной.

Страстному характеру главной партии композитор противопоставляет светлое лирическое настроение двух побочных партий (финал написан в форме рондо-сонаты).

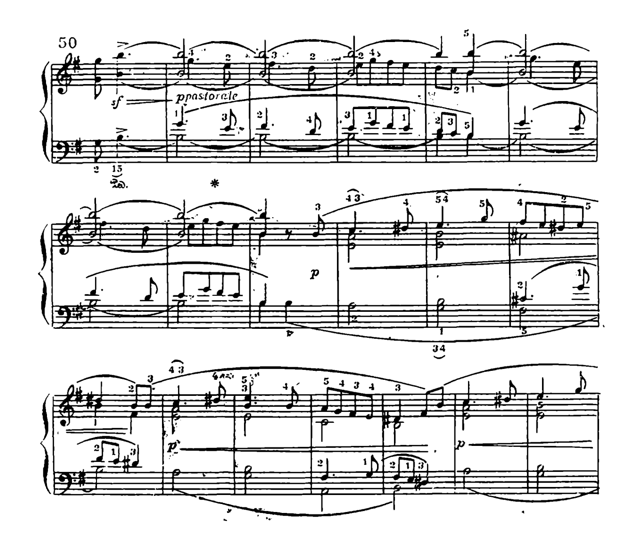
Первая из них безмятежная, в типичном для Чайковского оркестровом изложении, освещает музыку наивной радостью:



В искусной «инструментовке» Игумнова она составляла запоминающийся контраст со звучанием темы главной партии финала. Легчайшей вибрацией несколько приподнятой кисти, соединенной с активными пальцами, пианист создавал звучность, напоминающую острое скрипичное staccato. Отчетливые, но в то же время мягко звучащие акценты на предыктах мотивов, diminuendo во второй половине фраз, придавали теме оттенок капризной шутливости.

В конце темы появляется новое настроение. Оно вызывается быстрым чередованием максимально сжатого мотива в разных тональностях:

Артист исполнял «броски» этой тематической интонации в разных октавах без малейшего замедления, что придавало музыке характер злого скерцо. Игумнов обрывал, следуя автору, начавшееся развитие сочным fortissimo на утроен-

ном звуке *си*. Когда полнокровная звучность выдержанных звуков начинала угасать, вступала вторая побочная тема, интонационно близкая русской народной песне. Исполнитель насыщал ее подкупающей задушевной лиричностью. Чтобы появление этой темы было более естественным, Игумнов небольшой ферматой на *си* отдалял момент ее вступления:

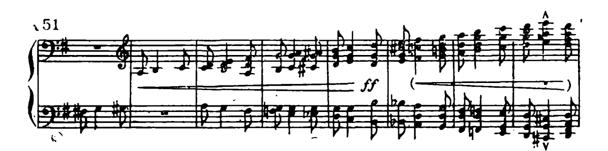


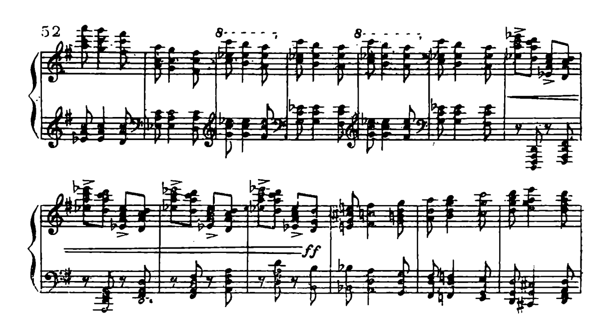
Полному слиянию темы с убывающей звучностью органного пункта способствовало большое diminuendo в конце каждого мотива первой фразы. Такая фразировка придавала началу второй темы трогательную мечтательность и пасторальность.

Со второго предложения мелодия темы активизируется, становится конкретнее. Игумнов исполнял ее напевнее и постепенно насыщая глубокой эмоциональностью, а в конце — нетерпеливыми интонациями передавал неустойчивость всего построения. Тем более захватывал слушателя буйный ход к рефрену.

Ярко передавал Игумнов скрытую энергию, заключенную в коде к главной партии. Ее первый ликующий мотив, как

бы выбрасывался, подобно распрямившейся стальной пружине:

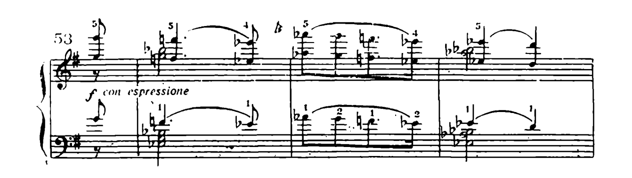


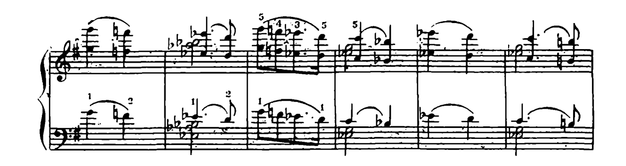
Точно выдержанная синкопа в каждом такте усиливала впечатление сдерживаемой силы. В первом ходе Игумнов еще избегал наступления предельного динамического нагнетания, приберегая силы для двух последующих эффектных взлетов (после центрального эпизода):

Усложнением этих предыктов к рефрену, с каждым новым его появлением, Чайковский насыщает музыкальное действие все большим драматизмом. Это обязывает исполнителя показать постепенное нарастание ликующего чувства, носителем которого является главная тема.

Игумнов эту задачу решал блестяще. В его исполнении можно было наблюдать перспективу и каждую ступень развития главной партии на протяжении всего финала.

Но подлинную страсть Игумнов приберегал для центрального эпизода.

Центральный эпизод, построенный Чайковским на самостоятельном материале, оказывает сильнейшее воздействие. В нем артист поднимался до подлинного лирического пафоса:





Игумнова привлекала присущая светлой мелодии песенная интонационность, дававшая простор для художественной декламационной фразировки.

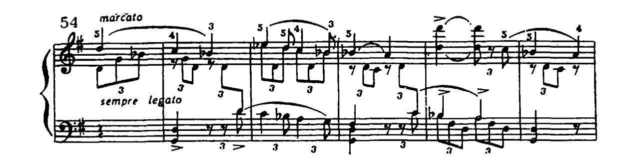
Как обычно, пианист достигал свободы в исполнении расчетливым размещением «интонационных точек» в разных звеньях мелодии. В данном примере смысловое ударение обязательно сопровождалось затяжкой темпа.

В центральном эпизоде это помогает избежать квадратности во фразировке, способствует строению единой, волнующей своей непосредственной искренностью мелодии. Но для этого необходимо уметь расчленить мелодическую линию на отдельные звенья, которые бы имели несовпадающие кульминационные вершины.

В четырехтактных фразах первой части центрального эпизода игумновские логические акценты располагались, примерно, следующим образом: в первой фразе опорным фразировочным узлом оказывалась первая четверть, в противовес этому во второй фразе интонационная точка перемещалась на последний такт фразы, во втором предложении смысловой акцент падал уже на третий такт и т. д.

Интонационные точки сопровождались фразировочными темповыми затяжками. Разнообразие этих отклонений и создавало высокую патетику музыкальной речи.

Вдохновенно исполнял артист полный глубокого чувства g-moll'ный раздел центрального эпизода, где радостная тема поникает в беспомощной покорности. Напевно-печальной мелодии выразительно вторил средний голос. Диалог поддерживался мягко звучащей квинтой органного пункта:



Настроение средней части центрального эпизода усиливается появлением третьего выразительного элемента — октав, звучащих как слабый отсвет предыктовой тематической интонации. Чтобы придать октавам такой характер, Игумнов исполнял их поглаживающими клавиши движениями пальцев при пластичной мягкой кисти. Эту манеру исполнения октав артист сохранял до момента возникновения в музыке беспокойства, вызванного сжатием мотива и его разработкой.

В соответствии с этим меняется и звучность октав. Она становится более настойчивой. Октавные интонации подготавливают появление средней части (Es-dur) центрального эпизода, несущей ликующую радость. Теперь Игумнов энергичным и быстрым движением собранной руки «вырывал» октавы из клавиатуры, придавая им характер нетерпеливых восклицаний. С каждой новой октавой артист тормозил движение, что вместе с увеличивающимся crescendo доводило драматический накал до высшего предела.

Настойчивое четырехкратное повторение октавы (этого обособленного предыкта к теме) делало возвращение к третьей части центрального эпизода непреложным.

В игумновском исполнении кульминацией всей Сонаты привлекала приподнятая декламационность музыкальной речи. Его фразировка имела, казалось, почти зримые скульптурные очертания[1]. Константин Николаевич доходил здесь до высот подлинного вдохновения. Воодушевление артиста позволяло ему испытать «редкое, высочайшее счастье для художника, когда отбрасывая все ненужное, он переступает ту черту, которую определить невозможно, но за которой живет красота»[2].

[1] В многочисленных рецензиях на концерты К. Н. Игумнова, за все годы его артистической деятельности, всегда отмечалось обаяние его лирического дарования. Однако редко кто из рецензентов замечал умение исполнителя максимально раскрыть драматизм музыки Чайковского, ее захватывающую патетику и замечательное искусство создавать психологические характеристики. Это с особой красотой сказывалось в исполнении Концертной фантазии для фортепиано с оркестром, ор. 56.

[2] И. С. Тургенев. Накануне. Собрание сочинений, т. III, М., 1961, стр. 113.

В эти мгновения Игумнов преображался и пианистически. Он находил в себе и колоссальную исполнительскую волю, и должный темперамент и, наконец, необходимое самообладание на эстраде, которое часто покидало его в момент исполнения произведений крупной формы других авторов.

В разбираемом нами разделе финала Сонаты Игумнов поражал «крепостью» октав, завершающих процесс драматизации лирического начала.

Бурный поток октав, этих слившихся воедино тематических элементов, ярко подготавливал появление главной темы финала. В игумновской интерпретации она являлась «девятым валом», завершавшим динамическое нагнетание и звучавшим безудержной радостью.

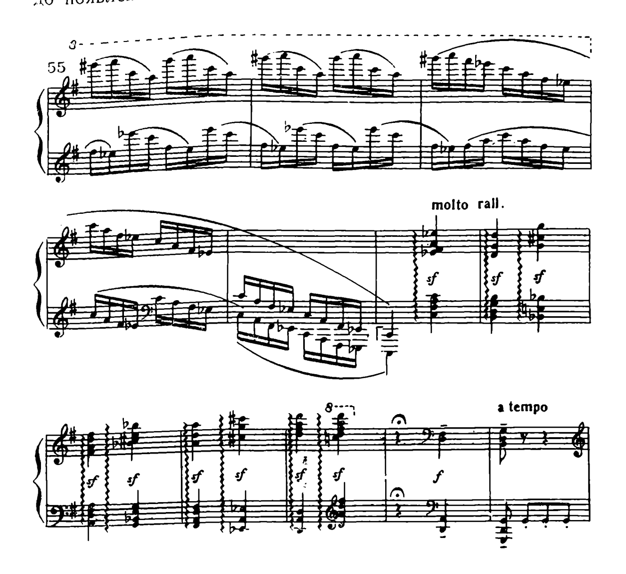
Передавая стремительность динамического нарастания, Игумнов обнаруживал и редкую для себя физическую силу. Но пианист и здесь избегал бравурности; главным оставалось слитое звучание всех октав, входящих в мелодическую линию. Артист достигал этого тем, что снимал внешние эффекты не только в музыке, но также и в движениях. Они были крайне скупы и предназначались, говоря словами Игумнова, «для себя, а не для других». Со стороны казалось, что руки пианиста не отрываются от клавиш. Такому впечатлению способствовала и манера Константина Николаевича оставлять в собранном состоянии кисть с сильно приподнятым запястьем (при абсолютной свободе рук), что давало возможность брать каждый аккорд, октаву общей мелодической линии одним и тем же приемом: избегать ударности в forte.

Модулирующая секвенция, предшествующая коде, звучала как последняя вспышка воли и страсти. Особенно запоминался в исполнении артиста конец ее. Игумнов добивался еще большего эмоционального воздействия этого восторженного взлета обострением ритмического перечения (резкая акцентировка начала каждой первой из четырех шестнадцатых в левой и правой руках).

В заключительных тактах — вершине динамического нагнетания — пианист арпеджировал лишь аккорды в партии левой руки. Это обеспечивало большую компактность звучания, давало возможность властно скандировать каждую четверть и продолжать crescendo до самого конца яркого секвентного построения.

Чтобы не получилось «смыслового обрыва» на фермате в последующем такте, Константин Николаевич избегал allargando.

Мы уже отмечали искусство Игумнова в «эмоциональном наполнении» авторских цезур. В данном случае увеличенная композитором пауза использовалась интерпретатором для продолжения музыкального «действия», свершения мощного

разлива шестнадцатых. Биение их пульса ощущалось вплоть до появления тоники:

Коду финала, построенную Чайковским на теме центрального эпизода, артист толковал как многозначащее звено в финале, имеющее смысл заключения для всего грандиозного произведения.

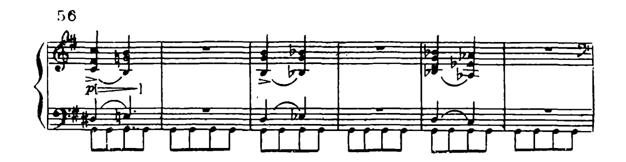
В драматургии Сонаты появление темы в новом аспекте приобретало значение некоторого психологического осложнения. В игумновском воспроизведении мелодия как бы отражала то сложное состояние человека, когда сердце полно света и блаженства, а сознание, не готовое еще охватить весь пройденный путь борьбы, омрачается сомнением в прочности достигнутого счастья.

Передавая это сложное настроение, пианист большее значение придавал среднему, «виолончельному» голосу, с его выразительными квинтовыми мелодическими интонациями.

Модификация музыкального образа в драматургической концепции Игумнова не являлась беспочвенной. В ней находила свое отражение творческая манера Чайковского вно-

сить в «светлую сферу эмоций» иную омрачающую их струю чувств.

Исполнитель, следуя авторскому замыслу, не боялся показать спад радужных чувств. Горестно и растерянно звучали обособленные тематические интонации, разобщенные пустыми тактами. Их звучание не предвещало вторжения аккордового массива, заключающего Сонату:



Когда на fortissimo внезапно утверждается основная тональность G-dur, кажется, что ослепительный сноп солнечного света заливает все своими всепобеждающими лучами, как бы утверждая радость бытия.

В интерпретации Игумнова последние десять тактов превращались в итог всей Большой сонаты — зажигающего гимна тому прекрасному, чему имя жизнь.

Прочтение артистом Большой сонаты служит убедительным доказательством его высокого мастерства в интерпретации фортепианных произведений Чайковского крупной формы.

Исполнение пианиста основывалось на объективных данных текста. Творческое познание его помогало Игумнову проникнуть в сокровенный мир мыслей и чувствований гениального творца.

Константин Николаевич полностью выявлял характерное для композитора стремление к динамизации музыкального развития.

В своем исполнении он всемерно обострял момент разработки любого музыкального начала как в целом, так и в отдельных звеньях произведения (главной и побочных партиях, во второй части центрального эпизода финала, скерцо).

Основополагающим в драматургии Сонаты Игумнов считал развитие лирического начала, привнесение в него струи напряженного драматизма. Именно это помогало интерпретатору создать правдивое повествование о сложном пути человека в его борьбе за счастье[1].

[1] Сказанное смело можно отнести и к интерпретации Игумновым Первого концерта Чайковского. В ней пианист отказывался от всего внешнего, уводящего от психологической обрисовки различных музыкальных образов. И в Концерте, также как и в Сонате, Игумнов строил свой испол-

Как подлинно советский художник Игумнов выявлял типические черты музыки Чайковского: любовь к жизни, воспевание ее красоты, веру в светлое будущее своего народа.

Подчеркивая эти стороны творчества композитора, пианист не упрощал его музыки. Игумнов умел показать, что победа света над тьмой в творчестве Чайковского рождается в результате борьбы противоположных начал, что вера в достижимость счастья возникает у композитора в результате мучительных переживаний, подчас тяжелых душевных страданий, что именно это и делает радость победы столь ликующей.

Константин Николаевич явился достойным преемником С. И. Танеева. Созданные советским артистом «исполнительские партитуры» того или иного произведения, в которых воплощены рубинштейновские и танеевские традиции, могут служить для молодых пианистов своего рода Urtext'ом.

К К. Н. Игумнову — интерпретатору Чайковского можно полностью отнести слова композитора, писавшего С. И. Танееву: «Только та музыка может затронуть, потрясти и задеть, которая вылилась из взволнованной вдохновением артистической души»[1]. Более целостное слияние исполнителя с сокровенным миром ощущений и чувствований автора, чем это было у Игумнова — исполнителя Чайковского, трудно себе представить. Здесь замечательный советский артист достиг вершин, до которых удалось подняться лишь избранным из избранных.

нительский план на тщательном прослеживании всех перипетий развития лирического начала. Такое прочтение лишало произведение внешней декоративности, способной разрушить величавую красоту гениального произведения. Игумнов отлично вскрывал напряженное столкновение противоположных чувств, их борьбу, победу радости над страданием, мажора над минором. Последнее имеет большой идейный смысл, ибо, как справедливо замечает А. Альшванг, «в этом произведении мажорность выступает не только как ладовый принцип, но и как мировоззрение» (А. Альшванг. Опыт анализа произведений Чайковского. М.—Л., 1951, стр. 120).

[1] П. И. Чайковский.— С. И. Танеев. Письма. М., 1951, стр. 54.

ПРОФЕССОР МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ И. В. ГРЖИМАЛИ

А. Футер

Имя талантливого скрипача и педагога Яна Гржимали по праву занимает видное место среди тех чешских музыкантов прошлого, которые вынуждены были в силу известных исторических условий (тяжелое, бесправное положение чехов в Габсбургской империи), жить и работать вдали от родины.

Ян Гржимали, так же как его соотечественники Э. Направник, Ф. Лауб, Й. Палечек, У. Авранек, В. Главач, В. Сук и другие, нашел в России вторую родину. Чешские музыканты за годы работы в России заслужили любовь и уважение слушателей и собратьев по профессии. Интересны в этом отношении слова П. И. Чайковского, который на банкете, данном в его честь, в Праге 7 февраля 1888 года, сказал: «Во время моей многолетней деятельности от ее начала до последнего времени суждено мне было близко сталкиваться с музыкантами-чехами, которые отдали свой талант, свои знания, художественной деятельности в России. Знаменитый и, по-моему, самый выдающийся скрипач нашего времени, Фердинанд Лауб, был моим товарищем, как профессор Московской консерватории. Нас связывала нежнейшая и сердечнейшая дружба... Крепкая, близкая, даже на миг неомраченная дружба связывает меня еще и с другим выдающимся артистом чешского происхождения с Эдуардом Направником... Если я перечту всех наиболее выдающихся чехов, которые посвятили себя музыкальной деятельности в России, то окажется, что все они, более или менее, мои близкие друзья. Гржимали, Палечек, Авранек, Главач, Фюрер, Шуберт, Черни и другие научили меня сердечно любить и уважать их национальность» [1].

Если советская музыкальная общественность хорошо знает имена таких чешских музыкантов, как Э. Направник

[1] М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского. М., 1902, т. 3, стр. 220—221.

и Ф. Лауб, то о Яне (или, как его звали в России, Иване Войтеховиче) Гржимали многие имеют лишь слабое представление, так как до сих пор не опубликовано никаких материалов о талантливом чешском музыканте. А между тем, человек этот, более сорока пяти лет проживший в России и создавший здесь свою скрипичную школу, всей многолетней, плодотворной деятельностью педагога, концертанта, камерного музыканта и концертмейстера симфонического оркестра Московского отделения Русского музыкального общества заслужил наше внимание и глубокое уважение.

В этой статье автор стремился осветить жизненный и творческий путь Гржимали и его связи с русской музыкальной культурой конца прошлого и начала нашего столетия. В работе использованы архивные материалы, периодические и другие издания, а также воспоминания музыкантов, близко знавших Гржимали.

Ян Гржимали, полное имя которого Ян Непомук Богобой, родился 13 апреля 1844 года в городе Пльзень в семье органиста пльзеньского храма св. Варфоломея — Войтеха Гржимали[1]. Семья Войтеха Гржимали, несмотря на принадлежность к дворянскому сословию, была небогатой. Связь Войтеха Гржимали с дворянством выражалась лишь в частице «де» перед фамилией (Гржимали официально именовались Гржимали де Гржимала). Но и эта чисто внешняя связь была порвана Войтехом Гржимали, отказавшимся во время революции 1848 года от частицы «де». У Войтеха Гржимали было шестеро детей. Старший сын — Войтех (1842—1908) — скрипач, дирижер и композитор, автор популярных опер «Заколдованный принц» и «Шванда Дудак»[2]. Двое младших сыновей и одна из двух дочерей, также были музыкантами: Яромир был виолончелистом[3], Богуслав — скрипачом, дири-

[1] Дальний предок Яна Гржимали — Войтех Гржимали, который был рыцарем в славянском войске Яна Собесского, погиб при осаде турками Вены в 1688 г. Потомки убитого рыцаря — предки Яна Гржимали служили лесничими. Отец Яна — Войтех Гржимали (1809—1880), родившийся в Бловице, поселился в Пльзени в 1835 г.; с 1875 г. он жил в Москве.

[2] Войтех Гржимали младший учился в 1855—1861 гг. в Пражской консерватории у М. Мильднера. После окончания консерватории выступал в Роттердаме, Гетеборге и Праге. С 1868 г. он работал в Национальном театре в Праге, а с 1873 г. в Пражском немецком театре. В 1864 г. Войтех Гржимали поселился в Черновицах, где вел педагогическую работу и выступал в качестве дирижера, являясь в то же время директором местной консерватории.

[3] Яромир Гржимали (1845—1905) учился в Пражской консерватории с 1854 г. С 1872 г. работал концертмейстером в оперном театре Гельсингфорса.

жером и композитором[1], Мария — оперной и концертной певицей[2]. Братья Гржимали в годы их учения в консерватории составили семейный квартет.

Музыкальные способности Яна проявились в раннем детстве. Когда мальчику исполнилось шесть лет, отец начал учить его игре на скрипке. В восьмилетнем возрасте Ян впервые выступает публично в пльзеньском городском театре. Стремление Яна к серьезным занятиям было так велико, что не имея средств на проезд до Праги, он в 1855 году пешком ушел в столицу. Там он поступил в консерваторию в класс выдающегося педагога профессора М. Мильднера (1812—1865), у которого занимались такие известные скрипачи, как Ф. Лауб, А. Бенневиц, Ф. Заиц и другие.

Громадное впечатление произвела на Гржимали игра Ф. Лауба, на чьи концерты Мильднер часто водил своих учеников. В 1858 году на вечере в честь пятидесятилетнего юбилея Пражской консерватории Гржимали слушал концерт Бетховена в прекрасном, по его словам, исполнении Лауба[3].

За годы пребывания в консерватории Гржимали «удостоился чести три раза участвовать солистом в ее ежегодных концертах»[4]. Одно из этих выступлений состоялось 29 марта 1860 года в Сословном театре. Юный скрипач исполнил фантазию Леонара «Эхо». По поводу этого выступления журнал «Dalibor» писал: «В Яне Гржимали проявляется ярко выраженный чешский дух, и мы не ошибемся (предположив), что этот юноша, если он возьмет пример с Йозефа Славика[5], в скором времени будет блистать среди первых скрипачей мира»[6].

В 1861 году семнадцатилетним юношей Гржимали окончил Пражскую консерваторию. Показав себя талантливым скрипачом уже в ученических концертах, Гржимали затем с большим успехом выступал во многих городах Чехии, Австрии, Венгрии и Голландии.

Вместе со своим братом Войтехом он в том же году поступил в оркестр театра в Роттердаме, откуда вскоре (в 1862 году) переехал в Амстердам; здесь он занял место

[1] Богуслав Гржимали (1848—1894) — в 1858—1864 гг. учился в Пражской консерватории у М. Мильднера. По окончании консерватории работал несколько лет в Пльзени и Праге. С 1875 г. стал дирижером в оперном театре Гельсингфорса.

[2] Мария Гржимали (1839—1921) по мужу Станькова окончила Пражскую консерваторию. С 1881 г. — профессор Моцартеума в Зальцбурге.

[3] Воспоминания Гржимали о Лаубе цитируются по книге Bohuslav Šich. Ferdinand Laub. Praha, 1951, стр. 160. Цитаты из данной книги приводятся в переводе внука Гржимали художника М. М. Шемякина.

[4] Архив ГЦММК, ф. 93, ед. хр. 334, письмо Гржимали к Ю. Д. Энгелю.

[5] О Йозефе Славике см. кн.: Л. Гинзбург. Йозеф Славик, М., 1957.

[6] Bohuslav Šich. Ferdinand Laub, стр. 124.

концертмейстера в Филармоническом оркестре и солиста в Филармонии. Одновременно Гржимали состоял преподавателем по классу скрипки в Амстердамской консерватории, где зарекомендовал себя, как отличный педагог.

В Амстердаме в 1864 году Гржимали познакомился с Лаубом во время концертной поездки последнего с певицей Карлоттой Патти. Лауб, бывая впоследствии в Амстердаме, всегда с радостью встречался с Гржимали и был с ним очень любезен [1].

К концу 60-х годов Гржимали приобретает достаточно широкую известность. Рецензент журнала «Dalibor», прослушав Гржимали в концерте в Праге, писал в 1869 году: «Мы наверняка не ошибемся, если поставим г. Гржимали уже в ближайшем будущем среди первоклаcснейших скрипачей, которые завоевали себе мировую славу. Прекрасный мощный тон сближает его с Лаубом» [2].

В то время Фердинанд Лауб — замечательный скрипач-художник — был профессором Московской консерватории.

Весной 1869 года Гржимали встретился с Лаубом в Праге. Игра молодого скрипача произвела на Лауба хорошее впечатление, и он, имея полномочия от дирекции Московского отделения РМО, предложил Гржимали место своего помощника в Московской консерватории. Из Воловиц Лауб писал Н. Рубинштейну 15 августа 1869 года: «Милый Рубинштейн! Договор с Гржимали решен с жалованьем 1000 руб. в год... Его игра мне очень понравилась, хотя я желал бы еще большего. Все-таки это безусловно выдающийся талант...» [3].

В половине сентября 1869 года Лауб и Гржимали выехали в Москву, где с сезона 1869/70 года двадцатипятилетний Гржимали приступил к работе, которой он отдал все силы и весь свой талант.

По заключенному с дирекцией РМО договору, Гржимали был обязан участвовать во всех собраниях и концертах Московского отделения РМО в оркестре в качестве первого или второго скрипача по усмотрению дирекции, в одном или двух собраниях он должен был играть соло, а также исполнять партию второй скрипки во всех квартетных собраниях РМО. В его обязанности входили и занятия в консерватории в качестве младшего преподавателя (адъюнкта) скрипичного класса [4].

На новом месте в незнакомой стране Гржимали не чувствовал себя одиноким. Лауб с женой приняли его в Москве тепло и радушно. Первые же выступления Гржимали в России прошли успешно. Н. Д. Кашкин писал: «В 1869 году

[1] Bohuslav Šich. Ferdinand Laub, стр. 162.
[2] Там же, стр. 124.
[3] Там же, стр. 123.
[4] ЦГАЛИ, ф. 2099, оп. 2, ед. хр. 6, л. 26.

в качестве помощника г. Лауба по классам консерватории был приглашен И. В. Гржимали, с самого начала пользовавшийся большим успехом в концертах»[1].

Дальнейшему росту исполнительского и педагогического мастерства Гржимали способствовало постоянное творческое общение с Лаубом[2].

Первое сольное выступление Гржимали в Москве состоялось 23 января 1870 года в шестом симфоническом собрании РМО под управлением Н. Рубинштейна, где он с большим успехом исполнил Восьмой концерт Шпора. «Г. Гржимали отлично сыграл концерт Шпора с чистотой и благородством, с сильным тоном и симпатичностью»[3], — писал рецензент «Музыкального вестника». Чешская газета «Hudebni listy» констатировала, что Гржимали «играл Восьмой концерт Шпора с артистическим спокойствием и редкой безупречностью...»[4].

Чайковский, прослушав в исполнении Гржимали Четвертый концерт Вьетана 1 декабря 1872 года, писал: «Качества этого виртуоза, конечно, бледнеют перед колоссальною талантливостью г. Лауба, которым наша публика избалована. Тем не менее, нельзя отказать г. Гржимали в больших достоинствах, а именно, в хорошей технике, замечательной чистоте и осмысленности исполнения. Тон у него довольно сильный, но не из особенно приятных. Во всяком случае, это, если и не первостепенный, то все же весьма замечательный виртуоз, и у нас в Москве после Лауба, разумеется, первый»[5].

Здесь уместно заметить, что П. И. Чайковский, будучи совершенно очарованным игрой Лауба, слушая Гржимали, не мог освободиться от ассоциаций с лаубовской игрой, сравнения с которой Гржимали при всех его достоинствах все же не выдерживал, особенно в начале своей деятельности в России.

Гржимали, подобно Лаубу, выгодно отличался от тех современных ему скрипачей-виртуозов, которые либо вовсе чуждались камерной музыки, либо отдавали ей лишь вынужденную дань, не понимая ее и не умея подчинить свою виртуозность интересам ансамбля.

По приезде в Москву Гржимали становится членом квартета, во главе которого стоял Лауб.

[1] Н. Кашкин. Московское отделение императорского Русского музыкального общества. Очерк деятельности за пятидесятилетие 1860—1910 гг. М., 1910. стр. 31.

[2] Помимо творческих уз, Гржимали связывали с Лаубом и родственные: в 1874 г. Гржимали женился на дочери Лауба Изабелле.

[3] «Музыкальный вестник». Литературное прибавление. 1870, № 4, стр. 3.

[4] Bohuslav Šich. Ferdinand Laub, стр. 126.

[5] П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. М., 1953. стр. 99.

Первое самостоятельное выступление Гржимали в камерном ансамбле состоялось 11 октября 1870 года в квартетном собрании, в котором Гржимали совместно с пианисткой А. Зограф и виолончелистом В. Фитценгагеном исполнил трио А. Рубинштейна соль минор. В том же собрании ансамблем во главе с Ф. Лаубом были исполнены квартеты Моцарта (ре мажор) и Бетховена (ор. 59, фа мажор). Вдохновенная и мастерская игра Лауба увлекала и остальных участников ансамбля.

И. В. Гржимали пишет в своих воспоминаниях о Лаубе: «Какой бы из квартетов Бетховена, исполненный при участии Лауба, я ни вспомнил, везде неизмеримая глубина, в каждой фразе виден большой художник, который творит в моменты вдохновения, неминуемо увлекая вас в царство своей поэзии»[1].

Чайковский, посетивший одно из квартетных собраний 1872 года, писал, что все партнеры Ф. Лауба — И. Гржимали, Ю. Гербер, В. Фитценгаген — «играют с достаточной чистотой и искусством, по возможности стараясь быть достойными своего предводителя»[2].

В сезоне 1874/75 года Гржимали стал преемником заболевшего Лауба и в консерватории[3] и на концертной эстраде; это серьезное испытание он выдержал благодаря своему таланту, энергии и поразительному трудолюбию. Вот что писал Чайковский осенью 1874 года: «Прискорбное и, надеюсь, временное отсутствие г. Лауба поставило г. Гржимали в очень щекотливое положение как в консерватории, где он, как слышно, с успехом заменяет г. Лауба в качестве профессора, так и на эстраде, где ему приходится поневоле вызывать сравнения себя с таким мастером своего дела, как г. Лауб. Но нет худа без добра. Необходимость выйти с честью из борьбы с подавляющими воспоминаниями о совершенстве лаубовской игры послужила г-ну Гржимали отличным стимулом для упорной работы над своими виртуозными, впрочем, очень счастливыми данными... Теперь, благодаря усердию и труду, г. Гржимали сделал огромный шаг вперед в мнении публики и если не заставил забыть г. Лауба, что невозможно, так как у последнего на арене скрипичной виртуозности нет соперников, то дал почувствовать свою собственную силу, совершенно достаточную для того, чтобы

[1] Bohuslav Šich. Ferdinand Laub, стр. 164.

[2] П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, стр. 72.

[3] На заседании дирекции РМО, по предложению Н. Рубинштейна, было принято решение о приглашении на место выбывшего профессора Ф. Лауба И. В. Гржимали, а на место последнего А. Д. Бродского. Гржимали вступил в новую должность 15 октября 1874 г. (См. ЦГАЛИ, ф. 661, оп. 1, ед. хр. 23, л. 4).

занять очень видное место среди наиболее известных виртуозов нашего времени»[1].

Исполнительское мастерство Гржимали постепенно росло и углублялось; интерпретация его становилась более зрелой и выразительной. Оценивая исполнение Гржимали Двадцать второго концерта Виотти (в Симфоническом собрании РМО 27 ноября 1874 года), Чайковский писал: «Г. Гржимали уже давно приобрел себе репутацию весьма добросовестного и талантливого виртуоза; но в последнем концерте Музыкального общества он был просто неузнаваем. У г. Гржимали явилась такая уверенность, такая сила в тоне и. чистота в отделке деталей, такая певучесть, такой блеск, такая теплота и чувство меры, которые свойственны только первоклассным виртуозам»[2].

В том же сезоне 1874/75 года И. В. Гржимали занял место первого скрипача в Московском квартете. «Вместо г. Лауба во главе нашего квартета явился теперь г. Гржимали... — писал П. И. Чайковский. — Если московский квартет испытал невознаградимую потерю в лице г. Лауба, то, быть может, он выиграл теперь относительно равномерности сил всех четырех исполнителей»[3]. «Нужно отдать справедливость, — писал Чайковский, — гг. Гржимали, Бродскому, Герберу и Фитценгагену, признав за ними ту глубокую артистическую добросовестность, с которой они отнеслись к своей задаче. Труднейший cis-moll'ный квартет Бетховена, один из камней преткновения для квартетистов, они исполнили с увлечением, тонкостью отделки и технической умелостью, которые ничего не оставляют желать»[4].

Когда 18 марта 1875 года Лауб скончался, Гржимали официально занял его место. Из текста договора с РМО (1 сентября 1875 года) мы узнаем, что Гржимали был обязан участвовать во всех концертах и собраниях Московского отделения РМО в оркестре в качестве первого скрипача-концертмейстера; исполнять партии первой скрипки в квартетных собраниях Общества; в двух концертах Общества играть соло, а также давать 14 часов уроков в неделю и так далее[5]. Гржимали ежегодно давал и по сольному концерту, как правило, исполняя наряду с классическими и виртуозными скрипичными произведениями также камерные и квартетные сочинения.

Побывав на одном из сольных концертов Гржимали, состоявшемся 26 марта 1875 года, Чайковский писал: «Нельзя

[1] П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, стр. 210—211.
[2] Там же, стр. 211.
[3] Там же, стр. 229.
[4] Там же.
[5] См. ЦГАЛИ, ф. 2099, оп. 2, ед. хр. 6, л. 27.

не поблагодарить г. Гржимали за то, что он доставил нам случай прослушать на его концерте в превосходнейшем исполнении квинтет Шумана с фортепиано (ор. 44)... Про исполнение скажу, что оно вполне соответствовало красотам исполнявшейся музыки.

Как исполнитель-виртуоз г. Гржимали заявил себя, как и всегда, с самой лучшей стороны, отлично сыгравши труднейший концерт Вьетана и несколько мелких пьес»[1].

В следующем сезоне Чайковский отмечал прекрасное исполнение ансамблем во главе с Гржимали квартетов Гайдна, Моцарта, Шумана и Раффа, а также фортепианного трио Бетховена, которое сыграно было Н. Рубинштейном, И. Гржимали и В. Фитценгагеном.

18 марта 1876 года Гржимали в годовщину смерти Лауба дал концерт, в котором был впервые исполнен Третий квартет Чайковского, посвященный памяти Лауба. В концерте принял участие Н. Рубинштейн[2].

В декабре 1876 года Н. Рубинштейн устроил для Л. Н. Толстого музыкальный вечер в консерватории, посвященный творчеству П. И. Чайковского.

На этом вечере в присутствии автора было исполнено его Andante из ре-мажорного квартета.

«Может быть, никогда в жизни я не был так польщен, — записал П. И. Чайковский в дневнике 1886 года, — и тронут в моем авторском самолюбии, как когда Лев Толстой, слушая анданте моего квартета и сидя рядом со мною, залился слезами»[3]. Исполнителем явился квартет во главе с Гржимали. Свои впечатления Толстой затем описал в письме из Ясной Поляны к Чайковскому: «Я наслаждался. И это мое последнее пребывание в Москве останется для меня одним из лучших воспоминаний... А уж о том, что происходило для меня в круглой зале, я не могу вспомнить без содрогания»[4].

Чайковский, отвечая Толстому, писал 24 декабря 1876 года: «Наши квартетисты играли в этот вечер как никогда. Вы можете из этого вывести заключение, что пара ушей такого великого художника, как Вы, способна воодушевить артиста в сто раз больше, чем десятки тысяч ушей публики. Вы один из тех писателей, которые заставляют любить не только свои сочинения, но и самих себя. Видно было, что играя так уди-

[1] П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, стр. 257—258.

[2] Вот программа этого концерта: Чайковский — третий квартет. Шпор — Девятый концерт. Шуман — Скрипичная соната, ор. 121 (при участии Н. Рубинштейна). Гаузер — Чардаш. Паганини — Пляска ведьм. Вьетан — Адажио. Лауб — Полонез.

[3] Цит. по книге: М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского. М., 1900, т. I, стр. 520.

[4] Там же, стр. 520—521.

вительно хорошо они старались для очень любимого и дорогого человека»[1].

Все эти годы Гржимали усиленно работал над совершенствованием своего мастерства. И результаты не замедлили сказаться. После исполнения Гржимали концерта Мендельсона во втором квартетном собрании 10 ноября 1879 года московский рецензент писал: «г. Гржимали в исполнении концерта Мендельсона превзошел самого себя. Его обычная, несколько холодная игра, в этом вечере была полна увлечения», и далее: «...г. Гржимали исполнил мендельсоновский концерт не только с профессорскою солидностью, но и горячо, avec verve, как говорят французы. Публика никогда не остается равнодушной к действительно вдохновенному исполнению. Г. Гржимали был вызван несколько раз единодушными аплодисментами»[2]. Об успехе Гржимали в этом концерте сообщал и П. И. Юргенсон в письме к П. И. Чайковскому[3].

К концу 70-х годов Гржимали приобрел широкую популярность. Совершенство, достигнутое им в эти годы, как писал московский критик, «превосходит все, чего можно было от него ожидать. Мы уже указывали на трудную задачу, которая предстояла этому артисту, когда ему пришлось заменить собою для нас Лауба, так безвременно сошедшего в могилу. Г. Гржимали доказал, чего может достигнуть настойчивый труд человека, хотя и менее одаренного природой, чем был покойный Лауб. Чистота интонации, большая беглость и истинно музыкальная фразировка гарантируют отныне г. Гржимали успех, где бы он ни появлялся»[4].

Летом 1878 года Гржимали побывал в Германии. Игра Листа, музыкальные торжества в Эрфурте, знакомство со многими известными музыкантами, концерт в Берлинской консерватории под управлением Иоахима, которого Гржимали называл царем скрипачей, — все это произвело на Гржимали большое впечатление.

Самым ярким периодом в концертной деятельности Гржимали является весна 1880 года, когда он совершил концертную поездку в Прагу и Вену. Оба этих центра европейской культуры в сезон 1879/80 года, как и всегда, принимали у себя лучших музыкантов: Й. Иоахима, П. Сарасате, М. Марсика, Э. Раппольди.

Гржимали, много лет не выступавшему за пределами России, предстояла трудная задача. Первый концерт, состояв-

[1] Н. Родионов. Л. Н. Толстой в Москве. М., 1958, стр. 85.
[2] «Русские ведомости» от 17 ноября 1879.
[3] П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном. М., 1938, т. I, стр. 121.
[4] «Русские ведомости» от 15 декабря 1880

шийся 5 марта 1880 года в Народном театре в Праге, явился своеобразным отчетом Гржимали перед родиной, Прагой, перед воспитавшей его консерваторией. Выступление это имело громадный успех. «Новая звезда взошла на горизонте скрипичного исполнительства», — писала о Гржимали газета «Politic» от 7 марта 1880 года. Гржимали проявил себя зрелым первоклассным художником. Концерт его газеты называли «триумфом соотечественника». Пражские газеты отмечали благородную выразительность интерпретации, тонкий вкус, превосходную технику, и, особенно, полный, красивый звук артиста. В рецензиях обращалось внимание и на то, что являясь, по единодушным отзывам, превосходным скрипачом-виртуозом, Гржимали, в отличие от таких скрипачей, как П. Сарасате, Э. Раппольди и Б. Юнк, проявил себя также и отличным исполнителем камерной музыки. Именно так оценивалось пражской критикой исполнение Гржимали совместно с пианистом Карлом Славковским и виолончелистом Алоизом Неруда трио Шуберта ор. 99. Кульминационным было исполнение Четвертого концерта Вьетана. Это произведение пражская публика в сезоне 1879/80 года уже слушала в исполнении М. Марсика, Э. Раппольди, Б. Юнка. Понятен тот исключительный интерес, который проявила публика к четвертому в сезоне исполнению концерта Вьетана[1]. Это был своеобразный конкурс, победу в котором одержал Гржимали. «Гржимали утвердил себя на этом поединке как победитель!» — восклицает рецензент газеты «Bohemia». «Большой звук в патетической quasi recitativo, внутренне теплая, свободная кантилена в Adagio religioso, чистота интонации, великолепное ведение смычка, техника, стоящая на одной ступени с техникой великих виртуозов, — все это свидетельствует о превосходном качестве пражской скрипичной школы. По полноте звучания, красоте звука и своеобразной нюансировке нового артиста можно сравнить с нашим знаменитым соотечественником Ф. Лаубом»[2].

Критика особенно высоко оценила свойственное Гржимали тонкое чувство стиля. В газете «Politic» можно было прочесть, что «только по виртуозности на одной ступени с ним (с Гржимали. — *А. Ф.*) стоят многие его современники и некоторые даже превосходят его, но дух, который воодушевляет его игру... выдвигает его в ряд избранных»[3].

Последовавшее затем выступление Гржимали в Вене состоялось 14 марта в клубе «Конкордия», где он исполнил произведения Раффа, Венявского, Брамса. Венские критики

[1] В концерте Гржимали были исполнены также каватина Раффа, Этюд Фиарилло, венгерские танцы №№ 2 и 5 Брамса — Иоахима и полонез Лауба. На «бис» была сыграна Легенда Венявского.

[2] «Bohemia» от 7 марта 1880.

[3] «Politic» от 7 марта 1880.

также относили Гржимали к числу лучших скрипачей, вышедших из Пражской консерватории.

22 марта состоялся сольный концерт Гржимали в зале «Bösendorfer»; программа, за исключением трио Шуберта, вместо которого исполнялась соната Бетховена ор. 95, была той же, что и на пражском концерте. В прессе подчеркивалось, что яркое и темпераментное исполнение вьетановского концерта Гржимали превзошло состоявшееся незадолго до того исполнение Раппольди. Казалось «вулкан стал извергаться из простых вьетановских звуков, — писал венский корреспондент газеты «Pester Lloyd»[1]. Подчеркивалось очень хорошее звучание двойных нот Гржимали. Оценивая игру чешского скрипача, газеты писали, что его успех был сенсацией. В одной из рецензий говорилось: «Достойно удивления, что в мире существует такой мастер скрипичной игры как Гржимали, а в Вене до сих пор о нем не слышали ни слова»[2].

Печать единодушно указывала, что Гржимали является последователем Лауба. «Вена больше не сомневается в том, кто преемник Фердинанда Лауба», — писала «Wiener Sonn — und — Montags Zeitung» (от 28 марта 1880 года).

Чтобы полностью оценить успех Гржимали в Вене, следует вспомнить, как обычно умалялось все чешское в Австро-Венгрии, какой дискриминации подвергались в габсбургской империи представители чешской культуры. Тем большего внимания заслуживают восторженные отзывы венской прессы.

О громадном успехе Гржимали в Вене писал и корреспондент «Русских ведомостей»: «...г. Гржимали в Вене, где он концертировал весною нынешнего года, вызвал единодушный восторг. Все газеты, в том числе и такая нелицеприятная музыкальная газета, как «Musikalisches Wohenblatt», рассыпались в нескончаемых похвалах... Нет сомнения, что г. Гржимали действительно поразил своей игрой»[3].

Турне Гржимали закончилось концертом в Черновицах, состоявшимся 1 апреля 1880 года. В концерте принял участие брат Гржимали — Войтех Гржимали, с которым он исполнил Концертную симфонию ор. 31 для двух скрипок с оркестром Алара.

Во время гастролей Гржимали в Черновицах концертировали Й. Иоахим и А. Н. Есипова. Несмотря на столь сильную конкуренцию, Гржимали имел большой успех. Критика снова отмечала его великолепный звук и искусное владение инструментом.

Гржимали и в дальнейшем продолжал выступать (преимущественно, в Москве, хотя эпизодически играл и в Казани,

[1] «Pester Lloyd» от 25 марта 1880.
[2] Там же.
[3] «Русские ведомости» от 15 декабря 1880.

Туле, Кинешме, Вильно и других городах страны). Однако отдавшись всей душой педагогической деятельности, а также игре в квартете, Гржимали в последующие годы (1871—1905) как солист стал выступать реже. Поэтому конец 70-х годов можно рассматривать как кульминационный пункт его сольной концертной деятельности.

Следует отметить, что Гржимали не ограничивался выступлениями в симфонических собраниях РМО и сольными концертами. Он играл и в благотворительных концертах (например, в пользу нуждающихся студентов, в пользу общества Красного креста), в концертах Славянского и Хорового обществ, и так далее. Особенно часто Иван Войтехович выступал на вечерах, организуемых в пользу фонда помощи вдовам и сиротам артистов, старшиной которого он состоял долгие годы.

В 1881—1901 годы Гржимали совместно с Танеевым и другими своими коллегами неоднократно музицировал дома у Льва Николаевича Толстого[1].

23 ноября 1894 года Толстой с дочерьми ездил к художнику Л. О. Пастернаку в дом Училища живописи, ваяния и зодчества на концерт, в котором принимали участие жена Пастернака — Р. И. Пастернак-Кауфман и профессора консерватории И. В. Гржимали и А. А. Брандуков. 28 ноября концерт был повторен в Хамовническом доме Толстого с участием С. И. Танеева, А. С. Аренского, И. В. Гржимали и А. А. Брандукова[2].

Обширный репертуар Гржимали включал двойной концерт Баха, концерт Вивальди для трех скрипок, концерт Бетховена, тройной концерт Бетховена[3], концерт Брамса для скрипки и виолончели, Восьмой и Девятый концерты Шпора, Двадцать второй Виотти, Первый и Четвертый Вьетана, Мендельсона, Третий концерт Сен-Санса, Первый и Второй Бруха, Баццини. Прекрасно владея альтом, Гржимали неоднократно солировал в симфонии Берлиоза «Гарольд в Италии». Кроме того, в его репертуаре были пьесы Баха, Генделя, Шпора, Паганини, Вьетана, Брамса, Чайковского, Венявского, Гольдмарка, Лауба.

И в сольных концертах, и в квартетных собраниях Гржимали нередко исполнял сонаты Руста, Моцарта, Бетховена,

[1] Немногим известен тот факт, что поводом к созданию Л. Н. Толстым его гениальной повести «Крейцерова соната» послужило исполнение бетховенской сонаты весной 1888 г. в доме Толстого учеником Гржимали, Ю. И. Лясоттой и сыном Л. Н. Толстого, С. Л. Толстым (С. А. Толстая. Письма к Л. Н. Толстому 1862—1910 гг. М.—Л., 1936, стр. 443).

[2] Н. Родионов. Л. Н. Толстой в Москве, стр. 154.

[3] Тройной концерт Бетховена был исполнен Н. Рубинштейном, И. Гржимали и В. Фитценгагеном 28 марта 1878 г. в концерте в пользу фонда помощи вдовам и сиротам артистов.

Шумана, Грига, Р. Штрауса, Падеревского, Хандошкина, А. Рубинштейна, Л. Николаева, Гедике. Особенно часто играл он «Крейцерову сонату» Бетховена и до-минорную сонату Грига.

Гржимали явился первым исполнителем в Москве концерта Брамса для скрипки и виолончели и Второго концерта Бруха, первой части сонаты Хандошкина соль минор для скрипки соло ор. 3 с аккомпанементом, написанным Н. Н. Соколовским, сонаты Бетховена ор. 12 № 2, сонаты Падеревского, посвященной ему сонаты Гедике. По рукописи сыграл он сонату Л. Николаева.

Заботясь о пополнении скрипичного сольного и камерного репертуара произведениями русских композиторов, Гржимали сделал переложения для скрипки и фортепиано некоторых фортепианных пьес Чайковского (сохранилось его переложение «Ноктюрна» Чайковского ор. 19 № 4), а также переложил для скрипки, виолончели и фортепиано «Патетическое трио» Глинки, написанное автором для кларнета, фагота и фортепиано.

На основании рецензий музыкальных критиков и личных воспоминаний музыкантов, в частности его ученика профессора Е. М. Гузикова, стало возможным охарактеризовать исполнительский облик Гржимали. Будучи преемником и последователем Лауба, Гржимали испытал на себе огромное влияние его исполнительского стиля. Современники отмечают высокую художественность интерпретации Гржимали, благородную манеру его игры и тонкий вкус, а также высокое мастерство: сильный певучий тон, превосходную технику, крупные штрихи и чистоту интонации.

В игре Гржимали сочетались элементы академизма и романтизма. По словам Е. М. Гузикова (слышавшего игру своего учителя, правда, уже не в пору расцвета его сольно-концертной деятельности), Гржимали были свойственны выразительность и вдумчивость исполнения; в то же время стиль его интерпретации был строгим, даже несколько суровым. Мастерски владея скрипкой, Гржимали был чужд виртуозничанья и салонности. На его исполнительские принципы плодотворное влияние оказала присущая ему исключительная любовь к камерной музыке. Обладая качествами первоклассного солиста, Гржимали все же сравнительно мало занимался сольной концертной деятельностью. Это можно объяснить и его особенным интересом к камерной музыке, и его занятостью в консерватории и в оркестре; кроме того, он никогда не мог до конца преодолеть боязни эстрады.

В многолетней и плодотворной музыкальной деятельности И. В. Гржимали в России особого внимания, наряду с его педагогической и сольной концертной деятельностью заслуживает камерно-ансамблевое исполнительство. Как превосход-

ный исполнитель камерно-квартетной музыки, Иван Войтехович внес значительный вклад в популяризацию этого жанра. С именем Гржимали связаны интересные страницы в истории московской камерно-концертной жизни конца прошлого и начала нашего столетия.

В третьем квартетном собрании сезона 1878/79 года партию первой скрипки в квартете ми-бемоль мажор ор. 74 Бетховена должен был играть гастролировавший в Москве Генрик Венявский; однако из-за болезни польского скрипача его заменил Гржимали. Вот что писал рецензент «Русских ведомостей» об этом исполнении, состоявшемся 17 декабря 1878 года: «Adagio», в котором пение почти все время находится в первой скрипке, передано было г. Гржимали с большим чувством и вызвало всеобщее одобрение, а это много значит в виду того, что публика приготовилась видеть у пюпитра первой скрипки г. Венявского. Г. Гржимали, унаследовав от Лауба и место первой скрипки в квартете и самую скрипку его, одну из лучших существующих скрипок, вполне должен был сознавать опасность своего положения. Волей-неволей воспоминания о Лаубе должны были вести к сравнению. Но вот что значит любовь к делу и настойчивый труд! Гржимали выработал из себя замечательного исполнителя квартетной музыки»[1].

21 октября 1879 года памятный день в истории московских квартетных собраний. В этот день из-за небывалого скопления публики квартетное собрание состоялось в Большом зале Дворянского собрания. Исполнялись квартет Бетховена (ор. 18 фа мажор) и квартет Шумана (ля минор). Один из критиков писал об игре Гржимали в квартете: «В особенности приятно констатировать тот факт, что г. Гржимали идет постоянно вперед. Он выработал из себя отличного квартетиста, так сказать, на наших глазах. Несколько лет тому назад мы бы не могли насладиться такой мастерской отделкой, какую он теперь обнаружил, например, при исполнении первого Allegro f-dur'ного квартета Бетховена»[2].

15 декабря 1880 года в квартетном собрании исполнялись ре-мажорный квартет Чайковского, трио А. Рубинштейна и квинтет Бетховена. Особенное впечатление на слушателей произвели Andante квартета Чайковского. Гржимали «сыграл свою партию, на которой сосредоточивается почти весь интерес, удивительно тонко и изящно»[3]. Восторг, вызванный этим Andante был настолько велик, что публика потребовала повторения — редкий случай в квартетных собраниях. «После

[1] «Русские ведомости» от 22 декабря 1878.
[2] «Русские ведомости» от 27 октября 1879.
[3] «Русские ведомости» от 8 января 1881.

этого сильного впечатления (публике) уже трудно было слушать с подобающим вниманием трио А. Рубинштейна и квинтет Бетховена»[1].

Состоявшееся 1 ноября 1893 года квартетное собрание, посвященное памяти П. И. Чайковского, явилось важным событием в музыкальной жизни Москвы. Оно происходило в Большом зале Дворянского собрания, так как Малый зал не мог вместить всех желающих. Исполнялись произведения Чайковского: Третий квартет, трио «Памяти великого артиста» и Флорентийский секстет. Критика особо отмечала превосходное исполнение И. Гржимали, А. Брандуковым и С. Танеевым трио Чайковского.

80-е и 90-е годы — период расцвета творчества московского квартета, возглавлявшегося Гржимали. В этот период квартетные собрания пользовались особенно большим успехом у московской публики. В печати делались выводы, что у публики развился интерес к хорошей камерной музыке, настойчиво и успешно пропагандируемой названным квартетом. Исполнение этого ансамбля отличалось исключительной сыгранностью и совершенством. Артисты доставляли слушателям истинное удовольствие своей художественной, увлекательной и лишенной всякой аффектации игрой.

Вот как оценивал Н. Д. Кашкин квартет Гржимали в пору расцвета его деятельности:

«Идеал исполнения струнного квартета есть соединение четырех артистов, настолько сыгравшихся и артистически сжившихся между собою, чтобы составить одну дружную единицу, одушевляемую одинаковым пониманием исполняемого. Со времени последнего обновления своего состава (с 1890 года. — *А. Ф.*) квартет музыкального Общества все более и более приближается к этому идеалу; собрание 8 октября было новым шагом на этом пути, и оба квартета, Моцарта и Бетховена, были исполнены так тонко, с таким ансамблем, какой редко приходилось слышать в Москве ранее. В квартете главное место занимает не виртуозность отдельных исполнителей, а именно то единство, которое достигается долговременной совместной игрой, предполагая, конечно, что все исполнители настоящие артисты. Не мало, вероятно, имеет здесь значение и то обстоятельство, что два члена квартета г.г. Крейн и Соколовский — суть ученики И. В. Гржимали и потому давно знают друг друга. Вообще первое квартетное собрание прошло замечательно удачно во всех отношениях»[2].

Критик газеты «Театральные известия», рецензируя исполнение соль-мажорного квартета Гайдна осенью 1895 года писал: «Исполнение превосходно. В adagio особенным вни-

[1] «Русские ведомости» от 8 января 1881.
[2] «Артист» № 24, 1892, стр. 170.

манием пользовался г. Гржимали, тонко и музыкально передавший фразы своей партии»[1].

15 января 1895 года отмечалось двадцатипятилетие педагогической и артистической деятельности Гржимали. Накануне Гржимали выступал во втором симфоническом собрании, посвященном памяти Чайковского, с исполнением скрипичных пьес Чайковского (Меланхолическая серенада, Вальс-скерцо и Мелодия, исполненная на «бис»). Музыкальная общественность воспользовалась этим случаем, чтобы выразить Гржимали те общие симпатии, которые стяжала этому музыканту его плодотворная деятельность. Гржимали приветствовали делегации Петербургской консерватории во главе с Л. С. Ауэром, делегация соотечественников — чешских музыкантов, живших и работавших в России, и многие другие[2].

На следующий день юбиляра чествовали Московское отделение РМО и Московская консерватория. На этом чествовании присутствовал и Танеев. Гржимали был вручен поздравительный адрес и поднесен золотой жетон. В честь Гржимали С. И. Танеевым, А. Н. Корещенко, Н. С. Морозовым и Г. Э. Конюсом была сочинена четырехчастная сонатина для скрипки и фортепиано. К сожалению, это, по всей вероятности, интересное произведение пропало. С. С. Попов в сборнике «С. И. Танеев»[3] высказал предположение, что автограф этого произведения находится у наследников Гржимали; однако, как выяснил автор данной статьи, это предположение не подтвердилось.

В течение тридцати шести лет (1874—1905) Гржимали был бессменным концертмейстером симфонического оркестра Московского отделения РМО[4].

Гржимали мастерски исполнял различные скрипичные соло в симфонических произведениях. Например, в «Шехеразаде» Римского-Корсакова, в сюите «Моцартиана» Чайковского, в прелюдии к поэме «Потоп» Сен-Санса, в «Жизни героя» Р. Штрауса.

В октябре 1893 года Чайковский перед своим последним отъездом в Петербург посетил консерваторию, где ученический оркестр, усиленный преподавателями и профессорами

[1] «Театральные известия» от 24 октября 1895.
[2] См. «Новости дня» от 16 января 1895.
[3] С. И. Танеев. Личность, творчество, документы его жизни. М.—Л., 1925, стр. 158.
[4] С названным оркестром в то время выступали скрипачи И. Иоахим, Г. Венявский, П. Сарасате, Э. Соре, Л. Ауэр, С. Томсон, Р. Крейслер, Я. Кубелик, Ф. Ондржичек, А. Бродский, С. Барцевич, И. Котек, А. Печников, Ю. Конюс, М. Пресс, Л. Любошиц. И. В. Гржимали играл с дирижерами: Н. Рубинштейном, М. Эрмансдерфером, А. Никишем, М. Фидлером, В. Сафоновым, М. Ипполитовым-Ивановым и др.

консерватории под управлением В. И. Сафонова по рукописи исполнил Шестую симфонию великого композитора[1]; концертмейстером был Гржимали.

Заслуги Гржимали как концертмейстера неоднократно отмечались музыкальной общественностью и критикой. В начале сезона 1899—1900 года исполнилось двадцать пять лет концертмейстерской деятельности И. В. Гржимали. Сообщение об исполняющемся юбилее было сделано В. И. Сафоновым на заседании дирекции Московского отделения РМО, которая в ознаменование юбилея пригласила И. В. Гржимали участвовать в первом симфоническом собрании в качестве солиста[2].

Собрание состоялось 23 октября 1899 года. И. В. Гржимали исполнил в этот вечер концерт Мендельсона. Публика приветствовала юбиляра бурными аплодисментами. «Конечно, большинство из рукоплескавших не знает трудной и ответственной роли концертмейстера в оркестре, — писал И. В. Липаев. — Это — вожак всего оркестра, после дирижера — второй человек. Охотно, с любовью садится г. Гржимали на свое обычное место, чрезвычайно внимательно относится к успеху оркестра и как редкостный концертмейстер просто незаменим. Понятно, поэтому было и особенно сильное выражение симпатий в музыкантском мирке: он чествовал своего собрата, учителя, высоко ценимого и вполне понятого»[3].

В газете «Театральные известия» И. В. Гржимали называют «выдающимся поводырем» симфонического оркестра»[4].

В день юбилея среди большого количества поздравлений И. В. Гржимали получил приветственные адреса от своих товарищей по оркестру и от дирекции Московского отделения РМО.

В приветствии, направленном Гржимали Московским отделением РМО, было сказано: «С началом настоящего сорокового сезона Московского Отделения Императорского Русского Музыкального Общества исполняется двадцать пять лет, как Вы состоите концертмейстером симфонического оркестра Отделения. За эту четверть века Вы, ведя образцовый класс в консерватории и стоя во главе Московского квартета, находили в себе, благодаря Вашему дарованию и присущему Вам чувству долга, неослабную энергию в исполнении Ваших художественных и нравственных задач, как первого члена этого славного оркестра.

Дирекция Московского отделения, высоко ценя Ваш долголетний артистический труд и Ваши редкие нравственные

[1] Дни и годы Чайковского. Летопись жизни и творчества. М.—Л., 1940, стр. 595.
[2] ЦГАЛИ, ф. 661, оп. 1, ед. хр. 101, л. 5, об — 6.
[3] «Русская музыкальная газета». 1899, № 44, ст. 1121.
[4] «Театральные известия» от 15 января 1895.

достоинства, от лица Отделения приветствует Вас и приносит Вам горячую, глубокую благодарность и искреннее пожелание еще много лет в добром здоровье подвизаться на Вашем славном пути»[1].

Плодотворная деятельность Гржимали-концертмейстера продолжалась до осени 1905 года, когда он обратился с просьбой об освобождении его от этой должности. «Успехи симфонических собраний обязаны Вашему талантливому руководительству.., — говорилось в письме дирекции РМО, удовлетворившей просьбу Гржимали, — Ваши обширные знания, Ваша энергичная заботливость, Ваше влияние на оркестр всегда были достойно оценены многочисленными посетителями симфонических собраний и заслужили Вам искреннюю признательность всех, кому дороги успехи и развитие музыкального искусства»[2].

В это же время, в сезоне 1905/6 года квартет возглавлявшийся Гржимали, прекращает свою многолетнюю деятельность[3].

Уже к началу 900-х годов в творческой жизни квартета наблюдается спад, хотя и в этот период встречались еще отдельные яркие выступления, как например, исполнение квинтета Шуберта 13 октября 1901 года. Однако в последующие годы квартетные собрания РМО привлекают все меньшее количество слушателей. Критикой нередко отмечается сухость и вялость в исполнении. Рецензенты, объясняя это явление, утверждали, что квартетные собрания своей художественной направленностью были «во многом сбязаны энергии симпатичного профессора»[4], и что камерный ансамбль начал распадаться «только тогда, когда энергия почтенного скрипача с годами начала слабеть»[5]. Кроме того, нельзя забывать, что Гржимали, Дулов, Соколовский и Глен вели большую педагогическую работу в консерватории.

Оставить сольную и квартетную деятельность и покинуть пост концертмейстера симфонического оркестра РМО Гржимали вынудило развившееся у него к осени 1905 года заболевание рук. В письме к М. М. Ипполитову-Иванову из Праги от 26 декабря этого года Гржимали пишет: «...в моем здоровье почти никакого улучшения не произошло; главным образом меня беспокоит тот упадок мускульных сил обеих рук,

[1] ЦГАЛИ. ф. 661. оп. 1, ед. хр. 64, л. 48.
[2] Архив ГЦММК. Письмо дирекции РМО от 26 сентября 1905 г. ф. 80, ед. хр. 2122.
[3] 26 февраля 1906 года, на заседании дирекции Московского отделения РМО было решено приостановить в текущем сезоне квартетные собрания и сделать публикацию о возврате денег или зачете их на будущий сезон. (ЦГАЛИ, ф. 661, оп. 1, ед. хр. 120, л. 11, об — 12.
[4] «Театральные известия» от 15 января 1895.
[5] «Русская музыкальная газета» 1910, № 12, стр. 321.

на который указывал д-р Цветков (консерваторский врач — *А. Ф.*), как на самое нежелательное явление моего здоровья. Заниматься могу очень мало, и то с промежутками, чтобы не повредить, по совету д-ра, очень изнуренную мускулатуру, и нахожусь вследствие этого в очень удрученном состоянии»[1].

Однако и в последнее десятилетие своей деятельности Гржимали время от времени появлялся на концертной эстраде как солист и исполнитель камерной музыки. Выступления И. В. Гржимали в симфонических концертах состоялись 7 апреля 1907 года и 11 февраля 1911 года. В первом он, совместно со своей ученицей Л. Любошиц, сыграл концерт Баха для двух скрипок, а во втором, с учениками Г. Дуловым и К. Сараджевым, — концерт Вивальди для трех скрипок в сопровождении оркестра и органа.

Здесь же можно назвать выступления Гржимали 1 марта 1908 года и в январе 1910 года, когда он принял участие в исполнении квинтетов Моцарта и Шумана и октета Свендсена.

Следуя традициям Ф. Лауба, Гржимали включал в программы квартетных собраний не только квартеты, но и сонаты, трио и другие камерные ансамбли. Гржимали расширил репертуар квартетных собраний, вводя также ансамбли с участием духовых инструментов. Не говоря уже о квартетах Чайковского и Танеева, особенно часто звучавших в квартетных собраниях того времени, ансамбль исполнял, наряду с зарубежной камерной классикой (произведения Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Брамса, Мендельсона), сочинения русских композиторов — Бородина, Римского-Корсакова, Аренского, Кюи, Ипполитова-Иванова, Гречанинова, Рахманинова, Глиэра.

Большое место в программах квартетных собраний занимали сочинения русских композиторов. Многие из них исполнялись в Москве впервые, некоторые по рукописям[2]. Гржимали пользовался каждой возможностью обогатить репертуар квартетных собраний произведениями русских композиторов-классиков. Так, во время встречи с А. П. Бородиным в Москве в декабре 1880 года Гржимали просил композитора прислать свой квартет ля мажор и взял с Бородина слово, что тот выполнит его просьбу[3].

[1] ЦГАЛИ, ф. 767, оп. 1, ед. хр. 21, л. 1 об.

[2] Квартет во главе с Гржимали был первым исполнителем в Москве произведений Чайковского: Третьего квартета (18 и 22 марта 1876 г.), трио (18 октября 1883 г.) и Флорентийского секстета (3 декабря 1892 г.), а также многих камерных ансамблей Танеева, Аренского, Ипполитова-Иванова и др. В качестве второго скрипача Гржимали принимал участие в первом исполнении Второго квартета Чайковского в феврале 1874 г.

[3] См. письма А. П. Бородина, выпуск III, М. Л., 1949, стр. 136—137.

20 января 1883 года Танеев пишет Чайковскому: «Гржимали пришла в голову мысль, которая меня весьма увлекает: исполнить в трех квартетных собраниях предстоящей серии исключительно сочинения русских композиторов. Что касается струнных квартетов, то их можно найти достаточное количество для трех концертов, но является в высшей степени затруднительным найти три камерных сочинения с фортепиано. Трио Ваше не может быть исполнено, так как оно будет играться в концерте 11 марта. Не согласитесь ли Вы, милый Петр Ильич... написать какое-нибудь камерное сочинение с фортепиано, например, трио, сонату для скрипки и фортепиано, квартет или что-нибудь подобное?»[1]. Но Чайковский, находившийся в это время в Париже, не смог выполнить эту просьбу, так как был занят инструментовкой «Мазепы».

Свой план И. В. Гржимали осуществил. В марте 1883 года состоялись три квартетных собрания из произведений русских композиторов[2]. Вот их программы:

14 марта — Римский-Корсаков. Квартет ор. 12
Давыдов. Квартет ля мажор (исполнялся в первый раз).
Рубинштейн. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели си-бемоль мажор.

21 марта — Бородин. Квартет ля мажор (исполнялся в первый раз).
Направник. Трио соль минор.
Афанасьев. Квартет «Волга» ля минор.

28 марта — Танеев. Квартет до мажор.
Рубинштейн. Соната для фортепиано и скрипки ор. 98.
Чайковский. Квартет № 2 фа мажор.

Эта серия квартетных собраний явилась крупнейшим событием в концертной жизни Москвы того времени.

Квартет Московского отделения РМО был настоящей лабораторией; русские композиторы могли прослушивать в неофициальной обстановке (на квартире Гржимали или в консерватории) в исполнении квартета только что написанные сочинения. После таких исполнений то или иное произведение обычно обсуждалось, а затем нередко и дорабатывалось автором.

Участники квартета часто редактировали новинки русской камерной музыки. Интересна история исполнения трио Чайковского «Памяти великого артиста». В январе 1882 года Чайковский закончил это замечательное произведение, посвя-

[1] П. И. Чайковский и С. Танеев. Письма. М., 1951, стр. 91.
[2] Исключение, конечно, составляет трио Направника — чеха по национальности — *А. Ф.*

тив его памяти Н. Рубинштейна. Отправляя трио издателю П. И. Юргенсону, Чайковский в письме из Рима просил его, чтобы до того, как трио будет сдано в набор, его исполнили Танеев, Гржимали и Фитценгаген [1]. В том же письме Чайковский писал: «Пусть Гржимали и Фитценгаген отметят те изменения в обозначении смычков, какие ими будут признаны нужными. Убедительно их прошу об этом» [2].

Трио было исполнено в годовщину смерти Н. Рубинштейна в частной обстановке в консерватории, затем оно было повторено в присутствии автора в апреле, после чего Чайковский внес в трио «основательные исправления» [3]. В письме к П. И. Юргенсону от 24 мая 1882 года Чайковский снова просил, чтобы Гржимали и Фитценгаген выставили штрихи в партитуре и голосах печатающегося трио [4].

В 1892 году Гржимали совместно с Фитценгагеном заново отредактировал Первый квартет Чайковского. Юргенсон в письме к Чайковскому писал по этому поводу: «Третье (издание) сделано совершенно вновь, со всеми потрохами и знаками Гржимали и Фитценгагена» [5].

В письме к Танееву от 20 января 1911 года Гржимали предлагал ему совместно с виолончелистом Р. И. Эрлихом исполнить трио Чайковского. «Для меня лично было бы величайшим удовольствием, — писал Гржимали, — хоть еще раз в жизни сыграть именно с Вами это великое произведение покойного Петра Ильича» [6].

В период, когда Гржимали уже не выступал на концертной эстраде, он продолжал музицировать в домашней обстановке; среди других произведений он исполнял и трио любимого композитора. Зять И. В. Гржимали художник М. Ф. Шемякин вспоминает: «В 1913 г. Репин был у меня в гостях, в квартире моего тестя, профессора консерватории, Ивана Войтеховича Гржимали. Тогда собрались у меня многие из передвижников: Дубовской, Волков, Бялыницкий-Бируля, Богданов-Бельский и др.

Между чаем и ужином я угощал гостей музыкой: Исполняли «Трио Чайковского» — И. В. Гржимали, А. А. Брандуков и А. Н. Корещенко. Репин слушал музыку с огромным вниманием, не шевельнувшись, в напряженной позе, заложив одну руку за жилет, другую положив на колено.

Трио окончено. Репин взволнованно подходит к музыкантам и говорит, что такого исполнения он никогда не слыхал» [7].

[1] П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, стр. 233.
[2] Там же.
[3] П. И. Чайковский и С. И. Танеев. Письма. М., 1951, стр. 79.
[4] П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. 1, стр. 247.
[5] Там же, 1952, т. 2, стр. 233. Письмо от 3 февраля 1892 г.
[6] ЦГАЛИ, ф. 880, оп. 1, ед. хр. 209, л. 10 об.
[7] И. Е. Репин. Статьи и материалы. М. — Л., 1949, т. 2, стр. 259.

Подводя итог многолетней камерно-ансамблевой квартетной деятельности Гржимали, отметим что этому замечательному музыканту принадлежит заслуга популяризации в Москве лучших произведений мировой и русской классики. Авторитетным свидетельством, подтверждающим такой вывод, служат слова старейшего советского музыканта А. Б. Гольденвейзера, который, вспоминая московскую музыкальную жизнь того времени, писал: «Живым знакомством с исполнением квартетной литературы, которое я в юные годы получил, я обязан квартету консерватории, шефом которого был Гржимали» [1].

Разносторонне одаренный музыкант, Гржимали был и дирижером. 4 декабря 1893 года оркестр под управлением Гржимали исполнил «Танец феи Драже» Чайковского (соло на челесте играл В. И. Сафонов, который дирижировал остальными номерами программы). 18 ноября 1900 года все симфоническое собрание прошло под управлением И. В. Гржимали. Печать особо подчеркивала интерпретацию Серенады Чайковского ор. 48 и увертюры «Эгмонт» Бетховена. Корреспондент «Театральных известий» писал: «И серенада, и увертюра были исполнены блестяще. Много бодрости и жизни чувствовалось в них, много хорошего и в распределении нюансов» [2].

21 ноября 1904 года под управлением Гржимали был исполнен впервые в Москве концерт Генделя (соль минор) для органа в сопровождении фортепиано и оркестра (оркестр консерватории, солист Эдуард Треглер).

Дочь Гржимали — А. И. Гржимали-Егорова, вспоминает, что в бытность Сафонова дирижером симфонических собраний, Гржимали нередко становился за дирижерский пульт на репетициях по просьбе Сафонова, который слушал из зала.

Особенно прославился Гржимали на педагогическом поприще.

Педагогическая деятельность И. В. Гржимали неразрывно связана с Московской консерваторией, где он преподавал свыше сорока пяти лет (1869—1915); из них более сорока лет он являлся единственным руководителем скрипичного класса на старших курсах. За эти годы И. В. Гржимали прошел путь от младшего преподавателя до заслуженного профессора. Гржимали становится профессором в 1874 году. 20 апреля 1879 года его утверждают в звании экстраординарного профессора I степени. В 1910 году И. В. Гржимали присваивается звание заслуженного профессора (Гржима-

[1] Архив ГЦММК, ф. 96, ед. хр. 3844, л. 17

[2] «Театральные известия» от 23 ноября 1900 г.

ли — первый профессор Московской консерватории, получивший это звание).

И. В. Гржимали — один из крупнейших преподавателей скрипичной игры, чья педагогическая деятельность, наряду с деятельностью Л. Ауэра, сыграла важную роль в развитии русской скрипичной школы. Являясь воспитанником пражской скрипичной школы, прославленной именами Й. Славика, М. Мильднера, Ф. Лауба, А. Бенневица, О. Шевчика, Ф. Ондржичка, И. В. Гржимали, продолжая традиции Лауба, за годы работы в Московской консерватории возглавил приобретшую мировую известность московскую скрипичную школу, сочетавшую в себе лучшие традиции пражской и русской классической скрипичных школ.

Для пражской скрипичной школы было характерно, по определению Гржимали, «возможное развитие техники в служении чистому искусству»[1]. Выражение «чистое искусство» Гржимали, разумеется, не имеет ничего общего с реакционной теорией «искусства для искусства». Из определения Гржимали видно, что техника рассматривалась пражской, как и московской, школой лишь в качестве *средства* для раскрытия художественного содержания музыкальных произведений.

Особенностями школы И. В. Гржимали, по свидетельству Е. М. Гузикова, являлись свободный, исключительно широкий штрих смычка, глубокий, мощный тон и ясная фразировка. Педагогическое направление Гржимали отличалось значительной академичностью и стройной методической системой преподавания. Академичность школы Гржимали проявлялась в его отношении к выбору учебного репертуара, в котором основное место занимали классические произведения, а также в строгом следовании классическим принципам интерпретации. В трактовке классической музыки Гржимали придерживался лаубовских, а также близких к ним иоахимовских традиций.

В период работы Гржимали обучение в консерватории продолжалось девять лет. За эти годы учащийся проходил полный курс обучения игре на скрипке, начиная с приобретения первоначальных навыков и кончая изучением труднейших виртуозных произведений. Курс делился на два периода: первый период длился пять лет (младшее отделение), второй период — четыре года (старшее отделение). В первые годы существования консерватории, когда срок обучения продолжался шесть лет, со всеми учениками скрипичного класса занимался профессор, который имел помощника-адъюнкта. Ко времени прихода Гржимали в Московскую консерваторию было решено, что в младшем отделении будут

[1] ГЦММК, ф. 93, ед. хр. 334. Письмо Гржимали к Ю. Д. Энгелю.

преподавать младшие преподаватели, а в старшем — профессора.

Гржимали занимался педагогической работой с большим жаром, увлечением и любовью; не щадя сил, он отдавал учащимся все свои знания и умение. В одном из писем Гржимали высказал несогласие с той точкой зрения, согласно которой педагогом не становятся, а рождаются. Гржимали придерживался противоположного взгляда[1].

За годы деятельности Гржимали скрипичный класс консерватории значительно расширился. В 1913/14 учебном году в классе Гржимали было тридцать два человека. Каждый ученик должен был заниматься в его классе два раза в неделю, причем Гржимали часто не ограничивал урок формально отведенным временем.

Гржимали-педагогу были присущи необыкновенная выдержка и терпение. Его объяснения, вспоминает Е. М. Гузиков, были немногословны, понятны и сопровождались показом на скрипке, с которой талантливый педагог не расставался на уроках. Играл Гржимали в классе превосходно, технически безукоризненно. Он отлично знал скрипичную литературу: не было концерта или пьесы, которой он не знал бы наизусть.

Одинаково хорошо относясь ко всем своим ученикам, Гржимали был очень строгим и требовательным педагогом. Следя за технической стороной исполнения, требуя от учеников безукоризненной интонации, четкости в пассажах, ритмической определенности Иван Войтехович особое внимание уделял работе над фразой. Он никогда не подавлял инициативы учеников своим авторитетом, всегда чутко относился к их стремлениям. Гржимали считал, что развитие ученика как в техническом, так и в художественном отношении должно идти постепенно — от легкого материала к более трудному (исключение делалось лишь для очень одаренных учеников).

Представление о репертуаре, изучавшемся в классе Гржимали, дает составленная им программа скрипичного класса[2]. По воспоминаниям Е. М. Гузикова, Гржимали постоянно выступал против неумеренного увлечения техникой (или, как он говорил, против «занятий финтифлюшками»). В то же время Гржимали высоко ценил «Каприсы» Паганини. В своей педагогической практике он применял, кроме того, этюды Роде, Крейцера, Казера, Донта.

Большое внимание уделялось в его классе скрипичной

[1] ГЦММК, ф. 37, ед. хр. 3768. Письмо Гржимали к К. К. Альбрехту.

[2] См. оригинал на немецком языке, написанный Гржимали. ЦГАЛИ, ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 8, л. 181—183 об. и на русском языке с некоторыми изменениями и дополнениями. Там же, л. 121—123, 124—130 об., 132—133, 174—175 об.

классике — произведения Баха, Витали, Корелли, Тартини, а также концертам Паганини, Шпора, Мендельсона, Брамса, Бруха, Сен-Санса и другим.

Особо должно быть отмечено включение Гржимали в учебные программы новых для того времени скрипичных концертов русских композиторов: Чайковского, Глазунова, А. Рубинштейна, Аренского и своего ученика В. Конюса[1].

В классе Гржимали изучались также виртуозные произведения Паганини, Шпора, Венявского, Вьетана, Эрнста и другие.

С первых же лет обучения у Гржимали ученики его должны были упражняться в чтении с листа; для этой цели он использовал большое количество скрипичных дуэтов.

Гржимали-педагог исходил из единства художественного и технического воспитания музыканта, из связи педагогической системы с задачами музыкальной практики.

Большое значение придавал Иван Войтехович публичным выступлениям и поэтому широко привлекал своих учеников к выступлениям в ученических вечерах консерватории, которые регулярно проводились с 1867 года. Играя на этих вечерах, ученики приобретали необходимые для концертной деятельности навыки. Так как до 1883 года постоянного оркестрового класса в консерватории не было, Гржимали привлекал подвинутых учеников к участию в оркестре симфонических собраний РМО.

Подобно Лаубу, Гржимали прививал своим ученикам любовь к игре в ансамбле. Распространенной формой ансамбля в классе Гржимали являлся унисон; обычно исполнялись andante из Третьего концерта Вьетана, этюд Фиорилло ре мажор, ля-минорный концерт Баха, а также Прелюд, Лур и Гавот из ми-мажорной партиты и Чакона Баха, «Вечное движение» Паганини, Мелодия и Скерцо Чайковского, вторая и третья части Второго концерта Венявского.

В сезоне 1886/87 года в концерте в пользу нуждающихся учащихся консерватории десять учеников Гржимали (среди них были Ю. Конюс, Д. Крейн, А. Печников, Н. Соколовский) исполнили в унисон Чакону Баха.

Все ученики консерватории с переходом на шестой курс раз в неделю посещали квартетный класс, которым руководил Гржимали. Курс обучения в квартетном классе продолжался четыре года. Основой квартетного репертуара явля-

[1] 30 октября 1882 г. в первом симфоническом собрании РМО ученик Гржимали И. Котек одним из первых исполнил в Москве скрипичный концерт Чайковского. Концерт Конюса был исполнен впервые по рукописи автором в шестом симфоническом собрании РМО 13 января 1896 г. Концерт Глазунова впервые в Москве исполнил в шестом симфоническом собрании РМО 29 декабря 1907 г. под управлением автора ученик Гржимали А. Л. Шмулер.

лись произведения Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Шуберта, Шумана. После основательного изучения квартетов этих композиторов начиналось ознакомление с новейшими камерными произведениями [1].

И. В. Гржимали придавал изучению квартетной литературы громадное значение и говорил, что квартет — это неиссякаемый источник знаний, мастерства и художественных впечатлений.

Е. М. Гузиков вспоминает, что несколько тормозило работу квартетного класса отсутствие в ту пору в консерватории класса специального альта; в квартете должны были играть на альте скрипачи, которые шли на это неохотно, считая, что игра на альте вредит интонации при игре на скрипке. Однако среди учащихся находилось немало энтузиастов квартетного дела.

Интересны случаи привлечения И. В. Гржимали учеников своего квартетного класса к выступлениям в квартетных собраниях РМО. Так, в одном из квартетных собраний сезона 1874/75 года квартет Бетховена ор. 59 № 2 исполняли ученики Гржимали И. Котек, С. Барцевич, Л. Арендс и ученик В. Ф. Фитценгагена А. Брандуков. В квартетном собрании сезона 1875/76 года квартетом в составе: С. Барцевича, Л. Арендса, И. Котека и А. Брандукова был исполнен квартет Шуберта соль мажор.

В квартетном собрании 11 января 1901 года в первом исполнении октета Глиэра участвовали: квартет РМО, незадолго перед тем окончивший консерваторию по классу Гржимали В. Попов (3 скрипка), ученики консерватории по классу Гржимали И. Жуковский (4 скрипка) и М. Семенов (2 альт), а также И. Пресс (2 виолончель).

К сожалению, Гржимали не изложил свои педагогические мысли и методы в виде стройной системы. Это обстоятельство значительно затрудняет анализ его методики преподавания. Некоторую помощь здесь могут оказать написанные Гржимали специально для скрипичного класса Московской консерватории и получившие широкое распространение «Упражнения в гаммах» и «Упражнения в двойных нотах», а также переработанная и отредактированная Гржимали «Школа для скрипки» Ф. Мазаса. Особое внимание уделял И. В. Гржимали постановке рук. Он не следовал слепо традициям и допускал некоторые отступления от общепринятых канонов, если этого требовало анатомическое строение рук ученика.

Большое значение Гржимали придавал развитию техники

[1] См. программу квартетного класса, составленную Гржимали. Оригинал на немецком языке ЦГАЛИ, ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 8, л. 183 об—184. И на русском языке с некоторыми изменениями и дополнениями. Там же, л. 123—123 об., 130 об. — 131, 133; 175—175 об.

правой руки, правильному ведению смычка. Для выработки спокойного ведения смычка Гржимали предлагал играть упражнения в очень медленном темпе; особо фиксировал он внимание учеников на сменах направлений в движении смычка. По мнению Гржимали, волос при сменах смычка, всегда должен плотно прилегать к струне. Аналогичные высказывания мы находим в отредактированной им «Школе для скрипки» Мазаса[1]. В своих «Упражнениях в гаммах» он указывал на необходимость «менять смычок без пауз»[2].

Будучи педагогом-практиком, Гржимали в выпущенных им пособиях был скуп на методические указания и лаконично излагал лишь наиболее важные из них. Так, например, весьма существенно краткое замечание Гржимали в разделе «Сексты» его «Упражнений в двойных нотах», о том, что ломаные сексты выполняются гибким поворотом кисти[3]. Здесь дан ключ для понимания приема переходов с одной струны на другую, для овладения хорошим легато.

Громадное внимание уделял И. В. Гржимали выработке красивого звука. По его мнению, упражнения с разнообразными динамическими оттенками способствуют достижению красивого тона; поэтому уже на первых уроках он давал ученикам представление о различных нюансах. Так, например, в начале первого раздела отредактированной им «Школы» Мазаса, где учащимся предлагаются упражнения на открытых струнах, он пишет: «повторив несколько раз предыдущее упражнение (которое было дано в нюансе piano.— *А. Ф.*), ученик должен стараться играть немного сильнее «mezzo forte»[4]. И далее во всех разделах «Школы» использована очень богатая и разнообразная нюансировка. Обращает на себя внимание замечание на стр. 37 «Школы»: «Следующие методические уроки, в техническом отношении весьма легкие, имеют целью развитие хорошего звука. Поэтому чрезвычайно важно, чтобы ученик исполнял добросовестно все встречающиеся в них оттенки. Учителю не следует пропускать случая проигрывать ученику эти маленькие пьесы, потому что подобным способом легче всего достигается точная фразировка». Важно указание и на стр. 76: «Гаммы в протяжных нотах должно рассматривать так же, как упражнения для развития звука, а поэтому нужно следить за качеством последнего».

Уже в начальный период обучения Иван Войтехович обращал внимание ученика не только на силу звучания, но

[1] Ф. Мазас. «Школа для скрипки» под редакцией И. В. Гржимали. М., 1931, стр. 15.
[2] И. Гржимали. Упражнения в гаммах. М.—Л., 1940, стр. 2.
[3] И. Гржимали. Упражнения в двойных нотах. М.—Пгр. 1923, стр. 14.
[4] Ф. Мазас. «Школа для скрипки» под редакцией И. В. Гржимали, стр. 2.

и на его характер. В этом отношении важное значение имеют краткие замечания Гржимали, данные в вводном разделе его «Упражнений в гаммах»: «Протяжно и широким звуком»; «Piano должно звучать слабо, но ясно»; «Одинаковое forte до конца. Звук сильный, но не напряженный»; «Широкий и ровный звук» [1].

Выработке различных штрихов как и работе над звуком, И. В. Гржимали также уделял большое внимание. В отредактированной им «Школе» Мазаса, Гржимали заново написал раздел о штрихах, которые он делит на три главных вида: протяжные, отрывистые и прыгающие.

В своих «Упражнениях в гаммах», Гржимали предлагает многочисленные штриховые варианты к гаммам.

И. В. Гржимали считал, что накопление техники должно идти по линии сознательного усвоения технического материала, но отнюдь не механически. Е. М. Гузиков вспоминает, что он решительно отрицал так называемую «дрессировку» без участия сознания ученика и порицал чрезмерное увлечение упражнениями по рецептам О. Шевчика.

В классе Гржимали проводилась тщательная работа над гаммами. О значении, которое придавал И. В. Гржимали изучению гамм, говорит факт создания им специального пособия «Упражнения в гаммах», широко распространенного в нашей стране и за границей, и расширение раздела гамм в принадлежащей ему редакции «Школы» Мазаса.

Многое в аппликатурных приемах Гржимали основано на принципах Лауба, которые его преемник стремится продолжить и развить.

Технике левой руки посвящено и другое пособие И. В. Гржимали — «Упражнения в двойных нотах», где он привлекает внимание учащегося к ровности и эластичности движений пальцев.

Стараясь развить самостоятельное мышление ученика, Гржимали дает только образцы подготовительных упражнений, предоставляя ученику самому по этим образцам составлять упражнения к изучаемым гаммам. Требуя исполнения данных упражнений и на других струнах, Иван Войтехович, разумеется, имел в виду и воспитание навыка в транспонировании.

Кроме «Упражнений в гаммах» и «Упражнений в двойных нотах», важным методическим пособием для развития техники левой руки в классе Гржимали была пересмотренная и дополненная им «Школа для скрипки» Мазаса, в частности раздел о позициях, который Гржимали основательно переработал.

Развитию техники левой руки, по воспоминаниям ученика

[1] И. Гржимали. Упражнения в гаммах, стр. 2—3.

И. В. Гржимали А. Н. Кардашева, способствовали и некоторые специальные упражнения, которые рекомендовал Гржимали в классе. Например, упражнения со сдвигами левой руки по ступеням в тремолирующих двойных нотах с растяжением, развивали беглость, а также обеспечивали большую свободу левой руки. Укреплению пальцев, — развитию их независимости и выработке трели служили упражнения, помещенные в «Школе» Мазаса на стр. 34. А. Н. Кардашев вспоминает также, что Гржимали предлагал всегда необычайно рациональную и очень удобную аппликатуру.

По словам учеников И. В. Гржимали, основное внимание этого замечательного скрипача-педагога в области скрипичной техники было обращено на такие важнейшие ее элементы как звук, штрихи, пальцевая беглость и смены позиций.

Все эти и другие технические средства И. В. Гржимали умел подчинить художественной цели; этого умения он добивался и у своих многочисленных учеников.

Яркой страницей в биографии Гржимали является празднование сорокалетнего юбилея его музыкально-педагогической деятельности.

7 марта 1910 года Гржимали как одного из старейших московских музыкальных деятелей чествовала не только Москва, но и многие музыкальные учреждения России и зарубежных стран. Юбиляр появился перед публикой в Большом зале консерватории в сопровождении директора консерватории М. М. Ипполитова-Иванова и встречен был тушем (который специально в его честь написал А. К. Лядов) и пением «Славы» (оркестр и хор учеников консерватории).

Юбиляра приветствовали многочисленные делегации. Делегация дирекции РМО сообщила об учреждении стипендии имени Гржимали с предоставлением ее талантливейшему ученику скрипичного класса.

Взрыв аплодисментов вызвал зачитанный Ипполитовым-Ивановым адрес от товарищей юбиляра, членов Художественного совета, поднесших Гржимали диплом на звание свободного художника honoris causa и бронзовый бюст Бетховена, «служению высоким идеалам которого, — как говорилось в адресе, — юбиляр отдал всю свою жизнь».

С приветствиями выступили также делегации Московского филармонического общества, учеников юбиляра и учащихся консерватории, московской публики, общества оркестровых тружеников, оркестра Большого театра и многие другие.

Юбиляром было получено огромное количество телеграмм от музыкальных учреждений, русских и иностранных, в том числе от Академии «Санта Чечилиа» в Риме, от Берлинской

высшей музыкальной школы, от консерватории во Франкфурте-на-Майне. Поздравительные телеграммы прислали многие выдающиеся представители русского и мирового искусства: Л. Н. Толстой, С. В. Рахманинов, Л. С. Ауэр, Э. Направник, А. Никиш, О. Шевчик, Чешский квартет и многие другие.

Гржимали пользовался глубоким уважением товарищей по консерватории и сердечной любовью учеников. Выражением доверия к нему со стороны профессуры явилось избрание его (в начале 1883 года) вместе с Н. Д. Кашкиным, С. И. Танеевым, Я. Н. Гальвани и К. К. Альбрехтом в комитет профессоров по управлению консерваторией. Комитет просуществовал до 1885 года, когда директором консерватории стал Танеев.

Природный такт Гржимали, трудолюбие, добросовестность, преданность своему делу способствовали укреплению его авторитета. Отличный музыкант, серьезный скрипач и превосходный педагог, он был и прекрасным человеком — справедливым и чутким, хотя внешне выглядел довольно суровым.

Гржимали был глубоко растроган выражениями всеобщей любви и уважения. В ответном слове он трогательно благодарил всех собравшихся, назвав день 7 марта «праздником своей жизни»[1], а также сказал: «Окруженный такой любовью я не могу говорить, слова были бы пустым звуком; земной вам поклон»[2].

6 и 9 марта в Большом зале консерватории состоялся конкурс скрипачей, окончивших консерваторию по классу Гржимали. В жюри конкурса вошли выдающиеся музыканты: М. М. Ипполитов-Иванов (председатель), Ф. Ф. Ондржичек, А. А. Колаковский, А. А. Брандуков, А. Э. Глен, Р. И. Эрлих и другие. Участвовать в жюри конкурса был приглашен и Л. Ауэр, однако из-за отъезда на гастроли за границу он не смог принять приглашения.

Конкурсанты должны были исполнить целиком один из названных в программе конкурса концертов, одну из шести сонат и партит Баха и одну виртуозную пьесу по своему выбору.

Из пятнадцати участников на конкурсе выступили тринадцать человек: С. Барцевич, Е. Ведринская, А. Вивьен, А. Дубенский, Г. Дулов, Ю. Конюс, Д. Крейн, Л. Любошиц, М. Плаксин, М. Пресс, М. Цирельштейн, О. Чабан и М. Эрденко. К. Думчев и А. Могилевский отказались от участия в конкурсе. Борьба за два призовых места фактически разгорелась между десятью скрипачами, так как Ю. Конюс и О. Ча-

[1] «Музыкальный труженик», 1910, № 7, стр. 20.
[2] «Русские ведомости» от 9 марта 1910.

бан исполнили лишь часть конкурсной программы и таким образом выбыли из конкурса, а С. Барцевич после выступления М. Пресса заявил в жюри, что он играл вне конкурса и заранее отказывается от премии, уступая ее молодежи[1]. Первую премию в размере 1500 рублей получил М. Пресс, вторую премию поделили Д. Крейн, Л. Любошиц и М. Эрденко.

По окончании конкурса публика устроила Гржимали овацию.

Конкурс показал отличный уровень скрипичного класса Московской консерватории. Печать писала об этом конкурсе, как о своеобразном, интересном концерте, длившемся два дня по утрам и вечерам в Большом зале консерватории. Три дня юбилейных торжеств в честь Гржимали явились признанием заслуг талантливого чешского музыканта, сроднившегося с русской музыкальной культурой.

Поселившись в России, Гржимали никогда не забывал свою родину и часто совершал поездки в чешские города. Жил он обыкновенно в предместье Праги Добржиховице, на берегу реки Бероунки.

Гржимали живо интересовался музыкальной жизнью Чехии и поддерживал связи с чешскими музыкантами. Из письма Гржимали к Ипполитову-Иванову из Праги (декабрь 1905 года)[2] мы узнаем, что он слушал «балет Недбала с очень хорошей музыкой» (очевидно, речь идет о балете Недбала «Сказка о Гонзе», сочиненном в 1901 году и впервые поставленном в 1902 году) и оперу Коваржовица «Псоглавцы», которая пользовалась большим успехом. Бывал И. В. Гржимали и на репетициях «Чешского квартета», с участниками которого у него были дружеские отношения и с которыми ему приходилось выступать в концертах[3].

Летом 1912 года, по приглашению чешского художника и музыкального деятеля Алоиза Кальводы, Гржимали со своей семьей присутствовал на торжественном открытии памятника Ф. Лаубу и музея в домике, принадлежавшем Лаубу на Крживодлате. Гржимали зачитал адрес от Московской консерватории, подписанный Ипполитовым-Ивановым. Для сборника

[1] См. «Русские ведомости» от 9, 10 и 11 марта 1910, и «Музыка и жизнь», 1910, № 4, стр. 5.

[2] ЦГАЛИ, ф. 767. оп. 1, ед. хр. 21, л. 2.

[3] В Экстренном квартетном собрании, происходившем в Москве в сезоне 1895/96 г. соединенным составом Чешского (К. Гофман, И. Сук, О. Недбал и Г. Виган) и Московского квартетов был исполнен октет Свендсена ор. 3.3 февраля 1894 г. в третьем квартетном собрании (2-й серии) принимал участие глава Чешского квартета, выдающийся чешский виолончелист Г. Виган. Совместно с пианистом П. Шлецером он исполнил сонату Шопена ор. 65. В этом же собрании квартетом в составе И. Гржимали, Д. Крейн, Н. Соколовский, Г. Виган — был исполнен до-диез-минорный квартет Бетховена (см. Л. Гинзбург. Ганущ Виган и Чешский квартет. М., 1955).

материалов о Лаубе, изданного А. Кальводой к этим торжествам, Гржимали написал воспоминания.

Гржимали был не только отличным музыкантом, но и знатоком литературы и живописи. Внук Гржимали, художник М. М. Шемякин рассказывает о нем, как о рыболове, охотнике, столяре, токаре, переплетчике и сапожнике. В его квартире где бывали многие музыканты и художники (Чайковский, Танеев, Рахманинов, Скрябин, Ипполитов-Иванов, Шаляпин, Нежданова, Никиш, участники Чешского квартета, передвижники во главе с Репиным и другие), внимание посетителей привлекали верстак и рабочий столик, на которых он мастерил различные предметы. Летние месяцы И. В. Гржимали проводил обыкновенно на лоне природы, занимаясь охотой и рыбной ловлей. В консерватории о нем даже сложили поговорку: «На то и Гржимали, чтоб щуки не дремали». Знавшие Гржимали всегда обращали внимание на его лицо с аккуратно подстриженной бородкой, на котором светились темные, живые глаза.

Семидесятилетие И. В. Гржимали 31 марта (13 апреля) 1914 года стало еще одним поводом для выражения глубоких симпатий музыкальной общественности к маститому музыканту. Несмотря на то, что от официального чествования Гржимали отказался самым решительным образом, в день юбилея стали прибывать многочисленные телеграммы, цветы и подарки. Среди музыкальных деятелей, лично приветствовавших юбиляра, были председатель Московского отделения РМО А. П. Чижов и директор Московской консерватории М. М. Ипполитов-Иванов, Ф. И. Шаляпин, М. И. Чайковский, С. И. Танеев, А. А. Брандуков, А. Н. Корещенко и многие другие прислали Ивану Войтеховичу приветственные телеграммы [1].

Работал Гржимали до самых последних дней своей жизни. Летом 1914 года он находился в Праге; возвращение в Россию через Германию после объявления войны было связано с значительными волнениями, подорвавшими его здоровье.

Утром 9 января 1915 года И. В. Гржимали, как обычно, отправился в консерваторию. Во время занятий с учениками ему стало плохо. В бессознательном состоянии его принесли домой (жил Гржимали в правом крыле консерватории на четвертом этаже). Усилия лучших врачей не дали результатов и в 6 часов утра 11 января 1915 года И. В. Гржимали скончался от кровоизлияния в мозг.

Весть об этом явилась ударом не только для Московской консерватории, но и для всего музыкального мира. Тяжело переживали неожиданную смерть И. В. Гржимали его много-

[1] «Русские ведомости» от 1 апреля 1914.

численные ученики, которым покойный профессор в течение многих десятилетий отдавал свой педагогический талант и силы.

13 января 1915 года Московская консерватория провожала в последний путь человека, посвятившего ей и русскому искусству сорок пять лет своей жизни. Во время панихиды ученики Гржимали в унисон исполнили Арию Баха. Гржимали был торжественно погребен на Введенском кладбище. В классе, в котором занимался Гржимали, было решено поместить его портрет [1].

14 января 1915 года на заседании Художественного совета Московской консерватории обсуждался вопрос о замещении поста профессора высшего класса скрипичной игры [2]. Преемниками Гржимали по классу скрипки стали его ученики Г. Дулов и М. Пресс, а несколько позже А. Могилевский и Д. Крейн.

Руководство квартетными классами консерватории перешло к Г. Дулову, М. Прессу и И. Рывкинду [3]. В течение многих лет (1923—1960) традиции квартетного класса Гржимали продолжал в Московской консерватории его ученик профессор Е. М. Гузиков.

Благодаря громадному педагогическому таланту работа, проделанная Гржимали на педагогическом поприще, дала блестящие результаты. За годы работы в Московской консерватории И. В. Гржимали воспитал более 100 скрипачей, многие из которых получили звание свободного художника и были удостоены при выпуске золотых и серебряных медалей. О скрипичном классе консерватории писали, что он является ее гордостью. Из класса Гржимали вышли солисты-виртуозы, камерные исполнители, видные оркестранты и педагоги.

Среди окончивших по классу Гржимали были такие выдающиеся скрипачи как С. Барцевич, И. Котек, А. Печников, Л. Любошиц, М. Эрденко, М. Пресс, А. Могилевский и другие» [4].

Ученики Гржимали И. Котек и И. Рывкинд явились первыми русскими скрипачами, получившими мендельсоновские премии на международных конкурсах в Берлине.

[1] Портрет И. В. Гржимали, кисти М. Ф. Шемякина поныне украшает класс № 27 Московской консерватории, в котором некогда занимался маститый профессор.

[2] ЦГАЛИ, ф. 2099, оп. 2, ед. хр. 17, л. 56—57.

[3] Школа Гржимали, занимавшая ведущее положение в Московской консерватории несколько десятилетий, после его смерти начинает уступать место представителям школы Л. Ауэра. В период 1917—1919 гг. прекращают работу в консерватории Пресс и Могилевский, в 1924 г.— Дулов, а в 1926 г. — Крейн.

[4] Надо отметить, что окончившие консерваторию по классу Гржимали в 1875/76 г. С. Барцевич, И. Котек, Л. Арендс и Е. Вонсовская бо́льшую часть консерваторского курса прошли в классе Ф. Лауба.

В 1900 году по классу скрипки И. В. Гржимали окончил Московскую консерваторию выдающийся советский композитор Р. М. Глиэр, «в камерно-инструментальных ансамблях которого, так же как и в симфонических произведениях, впоследствии благотворно отразилось приобретенное у Гржимали глубокое знание струнных инструментов» [1].

Гржимали воспитал в Московской консерватории много первоклассных квартетных и камерных исполнителей. Широкую известность приобрели такие ансамбли, как Русское трио Мауриной-Пресс, Московское трио в составе А. Шор, Д. Крейн, Р. Эрлих; отличными камерными музыкантами явились А. Могилевский, В. Бакалейников, И. Рывкинд.

Следует назвать ряд талантливых педагогов учеников Гржимали: Г. Дулова, Н. Соколовского, Ю. Конюса, Д. Крейна, М. Пресса, А. Могилевского, преподававших в Московской консерватории, а также Е. Вонсовскую, у которой в Киеве начал обучение выдающийся советский скрипач М. Полякин.

Имена учеников И. В. Гржимали — И. Котека, С. Барцевича, Ю. Конюса, А. Печникова, М. Пресса, К. Думчева, Л. Любошиц, М. Эрденко, А. Могилевского, И. Жуковского, А. Прокопович и П. Ильченко — высечены на мраморных досках почета в фойе Малого зала Московской консерватории в числе лучших, талантливейших выпускников консерватории.

Прожив в России почти полвека, Гржимали глубоко полюбил русскую музыку. С крупнейшими русскими музыкантами, в частности с Чайковским, Танеевым, Ипполитовым-Ивановым, он был связан общностью интересов и личной дружбой; творческие связи с этими музыкантами благотворно сказались на его многогранной музыкальной деятельности.

И. В. Гржимали посвящены: Второй квартет ор. 5 Танеева, квартет ор. 13 Ипполитова-Иванова. Четыре пьесы для скрипки и фортепиано ор. 30 Аренского, октет ор. 5 Глиэра, соната для скрипки и фортепиано ор. 10 Гедике и концерт Конюса.

Ипполитов-Иванов называл И. В. Гржимали одним из столпов Московской консерватории, верным хранителем ее традиций времен Н. Г. Рубинштейна и Ф. Лауба. «Превосходный артист и педагог... он выпустил ряд блестящих скрипачей... и пользовался безграничной любовью своих учеников и товарищей профессоров.

Струнный квартет Московской консерватории, им возглавляемый, всегда был лучшим украшением камерных вечеров Музыкального общества.

Как человек И. В. Гржимали был кристально чистой души... В тяжелые минуты жизни Московской консерватории, в

[1] Игорь Бэлза. Очерки развития чешской музыкальной классики. М.—Л., 1951, стр. 238.

особенности после смерти Н. Г. Рубинштейна, Гржимали очень способствовал ее умиротворению, неизменно входя в разные временные комиссии по управлению консерваторией и вместе с Н. Д. Кашкиным являясь непоколебимыми авторитетами в решении всех художественных вопросов»[1].

Советская скрипичная культура, по праву считающаяся одной из самых передовых и опирающаяся на лучшие традиции русской и мировой скрипичных школ, добилась значительных и качественно новых достижений. Говоря об этих достижениях, мы с благодарностью и уважением вспоминаем талантливого музыканта и выдающегося педагога Московской консерватории И. В. Гржимали, который на протяжении многих лет способствовал развитию московской скрипичной школы.

Приложение

СОСТАВ КВАРТЕТА МОСКОВСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ РМО

(с участием И. В. Гржимали. 1869—1905 гг.).

Годы (концертные сезоны)	I скрипка	2 скрипка	Альт	Виолончель
1869—71	Ф. Лауб	И. Гржимали	Л. Минкус	Б. Косман
1871—74	Ф. Лауб	И. Гржимали	Ю. Гербер	В. Фитценгаген
1874—78	И. Гржимали	А. Бродский, И. Котек, И. Лойко и Г. Арендс	Ю. Гербер, А. Бродский	В. Фитценгаген
1878—80	И. Гржимали	А. Гильф	Ю. Гербер	В. Фитценгаген
1880—85	И. Гржимали	А. Гильф	К. Бабушка	В. Фитценгаген
1885—88	И. Гржимали	А. Гильф	В. Салин	В. Фитценгаген
1888—89	И. Гржимали	Д. Крейн	В. Салин	В. Фитценгаген
1889—90	И. Гржимали	Д. Крейн	В. Салин	А. Вержбилович
1890—98	И. Гржимали	Д. Крейн	Н. Соколовский	А. Глен
1898—1902	И. Гржимали	М. Пресс	Н. Соколовский	А. Глен
1902—1905	И. Гржимали	Г. Дулов	Н. Соколовский	А. Глен

[1] М. М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934, стр. 119—120.

СКРИПАЧ МИХАИЛ ЭРДЕНКО

Л. Гинзбург

Каждый, кто хоть однажды слышал проникновенное, одухотворенное исполнение Михаила Гавриловича Эрденко, никогда не забудет его. Вдохновенный артист-художник нашел путь к сердцам самых широких кругов слушателей и в этом его неоценимая заслуга.

Вся жизнь Эрденко, вся его кипучая деятельность говорит о неутомимых исканиях замечательного артиста, о горячем стремлении найти жизненную правду и средствами своего искусства донести эту правду народу, вдохновить его на борьбу, на подвиги, на творческий труд. Он был одним из тех музыкантов, которые ведут со слушателем «разговор» от сердца к сердцу, чья одухотворенная игра по-настоящему волнует и утешает, радует и доставляет истинное эстетическое наслаждение.

Михаил Гаврилович Эрденко родился 22 ноября (4 декабря) 1885 года в селе Баранове Старо-Оскольского уезда Курской губернии, в крестьянской семье; мать его — украинка, отец — цыган. Гаврила Васильевич Ерденков — играл на скрипке и возглавлял оркестр народных музыкантов; он и явился первым учителем талантливого сына. Уже в пятилетнем возрасте Миша Эрденко выступил в публичном концерте в Харькове. Его отец не поддался уговорам предприимчивых антрепренеров, предлагавших выгодные турне, и предпочел отвезти сына в Москву. Здесь мальчик вызвал живой интерес и участие директора консерватории В. И. Сафонова и И. В. Гржимали. Поселившись в семье Ф. Лауба [1], маленький скрипач занимался сперва у И. В. Рывкинда и Н. Н. Соко-

[1] Фердинанд Лауб (1832—1875) — выдающийся чешский музыкант первый профессор скрипичного класса Московской консерватории (1866—1874), друг П. И. Чайковского, посвятившего памяти Лауба свой Третий квартет. Его преемником в Московской консерватории был проработавший здесь свыше сорока лет Иван Войтехович (Ян) Гржимали (1844—1915).

ловского — учеников Гржимали. По классу Гржимали он окончил в 1904 году Московскую консерваторию с малой золотой медалью и званием свободного художника.

Как бывшего стипендиата Эрденко направили в Самару, где он преподавал в музыкальном училище и выступал в концертах. Но молодого артиста привлекала широкая исполнительская деятельность. Вернувшись весной 1905 года в Москву, он собирался подписать контракт на длительную концертную поездку. Однако революционные события захватили пылкого юношу: он участвовал в демонстрациях, строил баррикады, был в составе одной из боевых рабочих дружин.

После подавления московского восстания Эрденко выслали в Вологду, а затем в Архангельск. Здесь выступая для политических ссыльных, близко общаясь с ними, он пришел к убеждению, что должен отдать свое дарование и мастерство народу. Это благородное намерение Эрденко осуществил, вернувшись из ссылки.

«С этого времени, — пишет он в автобиографии, — я решил нести свое искусство в широкие массы трудящихся и поехал на Донбасс, где дал ряд концертов для рабочих и шахтеров... Успех этих концертов дал мне большую зарядку для дальнейшей концертной деятельности». Спустя много лет, когда Эрденко посетил славный трудовыми подвигами советский Донбасс, старые шахтеры тепло вспоминали выступления молодого скрипача в 1907 году.

Так началась его многолетняя и неустанная концертно-просветительская работа. Его скрипку слушали Курск и Самара, Киев и Одесса, Вологда и Архангельск, Царицын и Оренбург, Полтава и Харьков, Рига и Минск, Смоленск и Могилев, Ташкент и Белосток, Никополь и Мариуполь, Тверь и Калуга, Иркутск и Томск и многие другие города дореволюционной России.

Многочисленные отзывы прессы свидетельствуют о высоких художественных и технических качествах игры Эрденко, об исключительном успехе, которым он пользовался повсеместно. В качестве примера можно привести корреспонденцию из Смоленска, напечатанную в «Русской музыкальной газете» в 1908 году. В самом большом зале города, переполненном до отказа, Эрденко, — как пишет рецензент, — превосходно исполнил «Крейцерову сонату» Бетховена, концерт Паганини, пьесы Чайковского, Сарасате и других композиторов. «Необычайная техника и поразительная легкость в труднейших пассажах, тонкая фразировка, певучесть и задушевность исполнения произвели чарующее впечатление на публику» [1].

В то же время артист продолжает работать над совершенствованием своего искусства.

[1] «Русская музыкальная газета», 1908, № 45, ст. 1017—1018.

Однако творческие устремления Эрденко не встречали ни сочувствия, ни поддержки в официальных музыкальных кругах, а также у иных профессионалов-музыкантов, стоявших на «академических» позициях. Приходилось преодолевать большие трудности. Порой в его душе рождались сомнения: верен ли избранный им артистический путь?

В один из таких моментов он решает проверить свои мысли и убеждения, посоветовавшись с великим художником и мыслителем Львом Николаевичем Толстым. Прогрессивным людям того времени, к которым относился и Михаил Гаврилович, глубоко импонировали критические стороны общественно-эстетических взглядов Толстого, не поклонявшегося ни так называемым «авторитетам», ни ложным традициям.

В письме к Толстому (от 24 сентября 1909 года) Эрденко раскрывает свой взгляд на задачи, стоящие перед музыкантом-исполнителем: «Для меня музыка — душа, выраженная в звуках, — пишет он Толстому, — и потому в исполнение свое я вкладываю все, что переживаю». Он находит глубокое удовлетворение в том, что широкие массы слушателей понимают его искусство, его чувства, переживания. Они слышат, как скрипка его «плачет, рыдает, говорит и пробуждает в людях то, что заглушила в них серая будничная жизнь». В то же время он чувствует к себе безразличие, а то и пренебрежение со стороны некоторых «музыкантов-академиков», ограничивающих свою деятельность узкими рамками столичного камерного зала, а круг своих слушателей — искушенными знатоками. Они далеки были от народа, от его художественных вкусов и интересов. Михаил Гаврилович же, чуждый пресловутой теории «искусство для искусства», шел к народу, искал общения с ним, стремился средствами своего искусства ответить на его художественные запросы. «Кому мы должны играть, кому отдавать свою душу и делиться ею, как не с народом», — писал он в одном из своих писем.

Эрденко приехал в Ясную Поляну 22 октября 1909 года и в этот же день в дневнике Толстого появились следующие строки: «Потом стали играть. Превосходно... Я особенно был тронут Nocturne'ом Шопена»[1]. А из записей, сделанных в этот день врачом Толстого Д. П. Маковицким[2], мы узнаем, что восхищенный игрой Эрденко, Лев Николаевич сказал, обращаясь к нему: «Какая у вас нежность, грация, сила, чувство меры».

А после отъезда Михаила Гавриловича писатель добавил: «Я никогда не слышал, чтобы кто-нибудь так играл...»[3].

[1] Л. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 57. М., 1952, стр. 158.

[2] Машинописная копия «Яснополянских записок» Д. П. Маковицкого хранится в Государственном музее Л. Н. Толстого.

[3] Цит. по тексту Н. Гусева, В. Черткова и А. Сергеенко, прочтенному на юбилее М. Г. Эрденко (14 января 1935 г.).

Сообщая 23 октября этого года об очень хорошем добром настроении Толстого, О. К. Толстая писала из Ясной Поляны: «Вчера он очень наслаждался игрой скрипача Эрденко, заехавшего сюда с женой...»[1].

Особенное впечатление на Толстого произвела сила чувства, которую Эрденко вкладывал в свою игру, заражая своих слушателей. «Когда артист умышленно подчеркивает, это не хорошо, но у Эрденко этого нет, у него все исходит от души, а потому и получается такое сильное впечатление», — говорил он своим близким[2].

А в следующем году (23 июня 1910 года), услышав Эрденко у В. Г. Черткова в Мещерском, Л. Н. Толстой растрогался до слез и горячо благодарил артиста и его жену, сыгравших Арию Баха, Ноктюрн Шопена, «Колыбельную» и «Осеннюю песню» Чайковского и другие произведения[3].

Спустя четверть века, друзья Л. Н. Толстого Н. Н. Гусев, В. Г. Чертков и А. П. Сергеенко писали обращаясь к Эрденко в связи с тридцатилетним юбилеем его деятельности: «Лев Николаевич с большим сочувствием относился к Вашей идее «сделать музыку доступной для народа», как Вы тогда ее формулировали. Над приближением подлинного искусства к широким трудовым массам Лев Николаевич сам немало потрудился в своей жизни. С того времени Вы неуклонно осуществляете свою идею».

М. Г. Эрденко постоянно и неуклонно шел своим самобытным путем, путем художника-пропагандиста, артиста, связанного с народом, служащего его интересам, в общении с ним черпающего силы и вдохновение для своей творческой деятельности. Он умел донести до слушателя художественное содержание глубочайших по замыслу произведений, максимально облегчая его восприятие своей убедительной исполнительской трактовкой.

Важной вехой в творческой биографии Эрденко явился Московский конкурс скрипачей, состоявшийся в 1910 году в честь сорокалетия музыкально-педагогической деятельности И. В. Гржимали. Одним из победителей конкурса оказался Михаил Эрденко, исполнивший Чакону Баха, Концерт Брамса и другие произведения.

В том же году он был приглашен в число педагогов Киевского музыкального училища, реорганизованного в 1913 году в консерваторию. «Эрденко вскоре завоевал среди своих учеников горячую любовь и уважение», — рассказывал автору этого очерка Р. М. Глиэр.

[1] См. А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого. М., 1959, стр. 350.
[2] По письму В. Г. Черткова М. Г. Эрденко от 24 июня 1910 г.
[3] См. В. Ф. Булгаков. Лев Толстой в последний год его жизни. М., 1960, стр. 276.

В последние годы Эрденко по-прежнему ведет интенсивную исполнительскую деятельность в Киеве и других городах. Он концертирует как солист, дирижирует, играет в квартете (его партнерами были С. Каспин, Е. Рыб и Ф. Мулерт). Ансамбль этот славился художественностью исполнения и в 1910—1917 годах играл важную роль в музыкальной жизни Киева.

Летом 1911 года Эрденко посетил Эжена Изаи, который привлекал его романтической направленностью своего искусства, красочностью и поэтичностью интерпретации, виртуозным мастерством. Впоследствии Эрденко всегда вспоминал доброе отношение и советы великого бельгийского скрипача. Он бережно хранил подаренную ему фотографию с надписью «Affectueux souvenir á mon cher disciple et ami M. Erdenko. E. Ysaye»[1].

Эрденко восторженно встретил свержение царизма и установление подлинно народной Советской власти. Сбылись его юношеские мечты. На деке своей скрипки он написал тогда: «Тебе отдаю свою душу, Великий Русский Народ, и звуками своей скрипки призываю тебя к борьбе за Революцию». Этому девизу Эрденко остался верен до конца своих дней.

С этих пор открылся путь к демократизации музыкальной жизни, в частности, музыкального образования. Избранный делегатом на состоявшийся в Москве съезд по реорганизации консерваторий, М. Г. Эрденко, по окончании этого съезда, вместе с Р. М. Глиэром и К. Н. Михайловым, энергично участвует в преобразовании Киевской консерватории в советское музыкальное учебное заведение. Наряду с А. К. Глазуновым, М. М. Ипполитовым-Ивановым, Р. М. Глиэром, М. Г. Эрденко входил в 1917 году в состав комиссии по пересмотру консерваторского Устава.

С установлением Советской власти в Киеве, Эрденко часто выступает на митингах-концертах, на фабриках, заводах, в частях Красной Армии.

После ряда совместных с Л. В. Собиновым концертов в Харькове и Ростове и нескольких лет плодотворной деятельности в Краснодаре, Эрденко в 1922 году переехал в Москву.

Он по-прежнему много концертировал по Советскому Союзу. Особо должны быть отмечены выступления Михаила Гавриловича в молодом Кузбассе, Донбассе и других промышленных центрах страны. Много концертов дал Эрденко в частях Красной Армии. Его порывистая творческая натура не знала покоя и жаждала постоянного общения со слушателями. Всюду поет его скрипка, всюду с пылкостью страстного поэта,

[1] «С сердечным воспоминанием моему дорогому ученику и другу М. Эрденко. Э. Изаи».

пламенного оратора он обращается к широкой аудитории, которая неизменно тепло принимает любимого артиста.

Эрденко был одним из пионеров и активных организаторов музыкального радиовещания. Наряду с В. И. Качаловым, А. В. Неждановой, К. Н. Дзержинской, Н. А. Обуховой, Е. К. Катульской, Н. С. Головановым, С. М. Козолуповым, он участвует в первом радиоконцерте, организованном в 1924 году в Москве для делегатов XIII съезда ВКП(б).

Вместе с пианисткой Евгенией Осиповной Эрденко Михаил Гаврилович совершил ряд заграничных концертных поездок. Он с большим успехом выступал в Польше (1926), в Китае и Японии (1927—1928). Это был один из первых показов советского искусства за рубежом. В Польше Эрденко выступал и как дирижер. Одну из программ он целиком посвятил Чайковскому (Пятая симфония, Серенада для струнного оркестра, увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», скрипичные пьесы).

И в зарубежных поездках Эрденко никогда не ограничивался так называемыми «академическими» концертами. В Харбине он играл для рабочих депо КВЖД[1], выступал во многих железнодорожных клубах. В крупнейшем театре Токио Эрденко дал концерт для 20 000 трудящихся.

В начале 30-х годов Михаил Гаврилович снова концертировал в Польше, а также Эстонии, Латвии, Литве и Германии. В этих и последующих концертах его сопровождала пианистка Дина Гольцер. Памятными остались встречи советских музыкантов с Каролем Шимановским, которому они сыграли его «Мифы», сонату, обработки этюдов Паганини и другие произведения.

Находясь в Германии в начале 30-х годов, в острый период политической борьбы с подымающим голову фашизмом, М. Г. Эрденко по предложению организаций Коммунистической партии Германии выступал в рабочих районах страны. В некоторых концертах Михаил Гаврилович обращался к аудитории с живой речью. Нередко его концерты сопровождались митингами и политическими демонстрациями с выражением симпатий Советской стране. Немецкие рабочие, горячо принимавшие искусство Эрденко, расходились с пением революционных песен и возгласами «Рот фронт!»

В письме на родину Эрденко сообщал: «На этих днях я сыграл в Данциге и Лангфуре три концерта для немецких рабочих и безработных... как они слушали! Какой восторг и какой энтузиазм был! Они не только аплодировали, но и кричали «Ура! Красный фронт!». Один из слушателей, немецкий коммунист, писал советскому артисту: «...устройство концертов укрепило в нас сознание, что только в пролетарском государстве трудящиеся могут получать не отбросы культуры, а

[1] Китайско-Восточная железная дорога.

подлинную культуру. Вы были правы, когда... упомянули слова Льва Толстого, которые он однажды сказал Вам: «и простой крестьянин понимает искусство». Полный зал, аплодисменты и восторг доказали правильность этих слов. Я сам не являюсь знатоком музыки, но ваша игра захватила и меня. То, что и другие также слушали вас притихшие и зачарованные, должно подтвердить вам, что вы были поняты.

Когда победит у нас пролетарская революция, тогда нашим первым шагом в области культурно-просветительской работы будет приглашение вас сюда к нам, товарищ Эрденко, будем надеяться, что ждать этого придется недолго».

В начале 30-х годов Эрденко посетил А. М. Горького и много играл ему.

За заслуги в развитии музыкального искусства и энергичную пропаганду его в широких народных кругах в тридцатилетний юбилей его деятельности Михаилу Эрденко было присвоено звание заслуженного деятеля искусств.

В корреспонденции, помещенной в газете «Правда» к предстоявшему юбилею, отмечалось значение концертной деятельности артиста, давшего за 30 лет свыше 6 000 концертов для миллионов слушателей; особо подчеркивалась высокая оценка, данная артисту рабочей аудиторией [1].

В приветствии юбиляру Московская консерватория писала: «Всей славной 30-летней деятельностью Вы с честью и высоко несли для всех нас дорогое знамя воспитавшей Вас Московской консерватории — вот почему Ваш праздник, Ваше торжество является праздником Москсвской консерватории. Вы всегда стремились к художественной пропагандистской работе в народных, рабочих массах, среди которых многие обязаны Вам первым знакомством с лучшими произведениями скрипичной литературы, с высоким мастерством Вашего исполнения. Вы давно осознали, что в этом подлинная сущность истинного художника и гражданина».

С 1935 года Эрденко — профессор Московской консерватории, а позднее стал преподавать и в Центральной музыкальной школе. В свою педагогическую деятельность Михаил Гаврилович также вносил страстность и увлечение. Он постоянно стремился поделиться с учениками своим огромным исполнительским опытом и мастерством, стремился воспитать молодых советских художников, способных продолжить его дело служения искусством народу.

Оставленные Михаилом Гавриловичем записи содержат ряд интересных мыслей о рационализации музыкального обучения и совершенствовании учебного процесса в консерватории, о подготовке студентов к самостоятельной практической деятельности.

[1] «Правда», от 13 декабря 1934.

В этих записях он выступает против «формалистического натаскивания» учеников, что считает «самым вредным в педагогике». Значительное внимание уделяет Эрденко самостоятельному разучиванию музыкальных произведений.

Особо пишет он о значении оркестрового класса, о занятиях камерной музыкой, о необходимости обучения игре на фортепиано для аккомпанирования, о развитии навыков в транскрипциях, в написании каденций. Полезным считает он ознакомление с исторически развивавшимися школами в области данной музыкальной специальности.

Эрденко критикует положение, при котором каждый студент до конца своего обучения ориентируется на будущую сольно-концертную деятельность. При этом не учитываются ни потребности страны в квалифицированных оркестрантах, камерных музыкантах и педагогах, ни склонность, дарование и способности самого студента. Согласно его проекту, склонности и возможности студента-скрипача выявляются на первых трех курсах консерватории, после чего он определяется на одно из следующих отделений, имеющих свой профиль, систему и план обучения: виртуозно-концертное, камерное, оркестровое и педагогическое.

Почти до последних дней своей жизни Михаил Гаврилович вел и концертную деятельность. С неизменным успехом продолжал он выступать в различных городах. Часто играл в рабочих клубах и дворцах культуры, где постоянно находил восторженный прием.

После его концерта во Дворце культуры имени В. И. Ленина заводская газета «Октябрьский гудок» (1934, № 225) писала об исключительном внимании, с которым рабочие слушали игру одного из выдающихся мастеров искусства и подчеркивала, что «подобные концерты в рабочем районе — это победа и победа крупная на культурном фронте».

21 января 1940 года в расцвете творческих сил М. Г. Эрденко скончался, оставив добрую память о себе у многочисленных советских слушателей, горячо любивших талантливого артиста.

В многогранной музыкальной деятельности Эрденко[1] особенно ярко выделяется его исполнительское творчество. Именно творческий подход к исполнению музыкальных произведений характеризовал искусство этого скрипача. Артисту чуждо было любое проявление формализма в исполнении; в

[1] М. Г. Эрденко проявил себя как незаурядный композитор, сочинив Сонату в старинном стиле для скрипки и фортепиано, ряд скрипичных пьес, романсов; он написал каденции к концертам Паганини и Брамса, к сонате Тартини «Дьявольская трель». Эрденко оставил несколько удачных редакций и транскрипций пьес Шопена, Венявского, Брамса, Поппера, Чайковского, Рахманинова.

его трактовке художественных произведений ярко проявлялись свойственные ему самобытность и своеобразие, искренность и эмоциональность, проникновенность и темпераментность.

В свое время А. Н. Серов писал: «Для настоящего исполнения еще ничего не значит — верно разбирать письменные знаки языка звуков, а надо развить в себе искусство понимать смысл музыкальной речи, уразуметь тайну музыкальной поэзии, приучить себя читать, так сказать, между строк, как незримые, но понятные поэтическому чувству письмена»[1].

«Искусство понимать смысл музыкальной речи», понимать «тайну музыкальной поэзии» — в большой мере было свойственно Эрденко.

Богато одаренный артист, прекрасный мастер, он весь отдавался творческому процессу. Никогда он не оставался равнодушным, бесстрастным к исполняемой музыке. И поэтому искусство его было особенно впечатляющим и убеждающим.

«Когда говорят про скрипача: «У него скрипка поет» — вот высшая ему похвала. Тогда его не только слушают, но стремятся слышать, о чем скрипка поет», — писал Б. В. Асафьев[2].

Скрипка Эрденко действительно пела, пела выразительно, задушевно. В этом отношении он является продолжателем лучших традиций русского классического музыкального исполнительства.

Свои блестящие виртуозные качества (которые характеризуют и искусные штрихи, и совершенная техника левой руки) Эрденко мастерски использовал для достижения художественной цели. Будучи убежденным противником «искусства для искусства», «виртуозности ради виртуозности», он умел заставить свою виртуозную технику служить задачам музыкальной выразительности.

Исполнительскому стилю скрипача чужда была «академическая» строгость, сухость, выхолощенность. «Игра Эрденко привлекала слушателей своей задушевностью, проникновенностью и экспрессией», — вспоминал Р. М. Глиэр. Сила воздействия искусства Эрденко была велика потому, что исполнение его было искренним, глубоко прочувственным и вдохновенным. Именно поэтому оно находило понимание у слушателя, вызывало в нем ответные эмоции; оно не только доставляло эстетическое наслаждение слушателю, но и будило в нем благородные чувства, поднимало его настроение.

Высоко оценивает мастерство Эрденко Д. Ф. Ойстрах: «Эрденко запечатлелся в моей памяти как народный артист в полном смысле этого слова. Он видел свое призвание в том,

[1] А. Н. Серов. Критические статьи, т. I, П. 1892, стр. 85.
[2] Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. М., 1963, стр. 216.

Михаил Эрденко

THÉATRE NATIONAL DE L'OPÉRA — 1re SÉRIE

GRANDS CONCERTS SYMPHONIQUES
SERGE KOUSSEVITZKY

DEUXIÈME CONCERT : Jeudi 18 Octobre 1923, à 21 h.

AVEC LE CONCOURS DE MM

IGOR STRAVINSKY et MARCEL DARRIEUX
(Violon)

PROGRAMME

1 **Symphonie en Ré majeur** (1re Audition) — POLACI
2 **Octuor pour Instruments à Vent** — I. STRAVINSKY
(1re Audition). Sous la Direction de l'**Auteur.**
MM MOYSE (Flûte), HAMELIN (Clarinette), OUBRADOUS et RIBLE (Bassons), VIGNAL et BODY (Trompettes), HUDIER et LAUGA (Trombones).
3 **Concerto** pour Violon et Orchestre — S. PROKOFIEFF.
(1re Audition). *Solo* M. DARRIEUX

ENTR'ACTE

4 **Troisième Symphonie** *(Eroica)* — BEETHOVEN

Orchestre de 100 Musiciens sous la Direction de **M. Serge KOUSSEVITZKY**

S. PROKOFIEFF. CONCERTO pour VIOLON et ORCHESTRE

I **Andantino**
II **Scherzo** (vivacissimo).
III **Moderato** (finale).

Le Concerto pour violon a été commencé par le compositeur en 1913 et achevé en 1913.

Comme ses Concertos pour piano, dont le 1er et le 3e sont connus du public parisien, le concerto pour violon ne représente pas, malgré ses grandes difficultés techniques, une pièce de virtuose, mais une œuvre symphonique.

Ce concerto n'a pas encore été joué en concert symphonique et la 1re audition de cette œuvre ce soir, est en même temps la première représentation sur l'estrade symphonique.

Факсимиле афиши премьеры
Первого скрипичного концерта
Прокофьева (публикуется впервые)

чтобы играть для народа. Сила эмоционального воздействия его на слушателей была очень велика. Она обусловливалась сочетанием его выдающегося артистизма и мастерства с необычайным личным обаянием. Эрденко поразительно знал и чувствовал природу скрипки. Он обладал необыкновенно красивым, теплым и певучим звуком и виртуозно владел инструментом. Яркая эмоциональность, искренность и непосредственность в его исполнении буквально захватывали слушателей и оставляли неизгладимое впечатление».

Репертуар Эрденко был очень разнообразен: он содержал творения Вивальди и Тартини, Баха и Бетховена, Шопена и Дворжака, Брамса и Бруха, Паганини и Венявского, Чайковского и Глазунова, а также собственные сочинения и транскрипции. С большим мастерством исполнял он свою Фантазию на мотивы оперы «Кармен». Огромным успехом пользовалось в его интерпретации сочинение Венявского «Русский карнавал»; в своей каденции к этому произведению он использовал изобразительные приемы, искусно подражая русским народным инструментам.

Эрденко был замечательным мастером художественной миниатюры. Трогательная выразительность «Осенней песни» Чайковского, поэтичность вальсов Шопена и Брамса, виртуозность и изобразительность «Соловья» Алябьева — мастерски воплощались в исполнении Эрденко. Столь же мастерски исполнял он пьесы Римского-Корсакова, Кюи, Глазунова, Рахманинова, Глиэра.

В интерпретации Эрденко находили правдивое воспроизведение и как бы оживали самые различные музыкальные образы, требовали ли они от исполнителя теплоты и лиричности или темперамента и драматичности.

Художественные богатства своего репертуара Эрденко умел творчески донести до слушателей. Он всегда стремился к тому, чтобы преодолеть грань между артистом-исполнителем и аудиторией, чтобы тесней связать свое искусство с жизнью народа.

Эрденко был, безусловно, одним из самых популярных скрипачей страны. Одним из тех передовых советских музыкантов-исполнителей, которые ясно осознали свое общественное призвание художников-пропагандистов, несущих в народные массы все лучшее, все прогрессивное в музыкальном творчестве.

После победы советской молодежи на одном из международных конкурсов Михаил Гаврилович Эрденко писал: «Мне, как старому артисту, проигравшему на концертной эстраде более 30 лет, в особенности дорого и радостно, что пришла новая, столь блестящая смена, которая понесет свои знания и талант в широкие массы трудящихся всего мира и будет продвигаться к той цели, к которой я стремился всю жизнь».

ИЗ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ БИОГРАФИИ ПЕРВОГО СКРИПИЧНОГО КОНЦЕРТА ПРОКОФЬЕВА

Я. Сорокер

Премьера Первого скрипичного концерта (ор. 19) Прокофьева состоялась в Париже (в зале Французского Национального оперного театра) 18 октября 1923 года. Сольную партию исполнял французский скрипач Марсель Дарье, оркестром руководил знаменитый русский дирижер Сергей Кусевицкий. Это был второй из первой серии «Больших симфонических концертов Кусевицкого», проходивших обычно в весьма торжественной обстановке. На премьере присутствовал автор, а также видные деятели искусства «всего Парижа». Среди них — Игорь Стравинский, Кароль Шимановский, Артур Рубинштейн, Йожеф Сигети, Павел Коханьский, Анна Павлова, Пабло Пикассо[1]...

Как прошла премьера этого, ныне прославленного во всем мире, сочинения? Имело ли оно успех? Какова была реакция публики, прессы Парижа — тогдашнего мирового центра музыкального модернизма? Кого «хвалила» и кого «ругала» многочисленная армия газетных хроникеров — автора или исполнителей? Соответствовало ли первое исполнение Концерта замыслу композитора?

На эти вопросы нелегко ответить, даже тщательно изучив сохранившиеся свидетельства современников, высказывания самого Сергея Сергеевича Прокофьева. Дело в том, что в музыковедческой литературе последних лет утвердилось мнение будто премьера Концерта[2] успеха не имела. С. С. Про-

[1] В тот же вечер исполнялись и другие новые сочинения — Симфония в ре мажоре Полачи (Polaci) и Октет для духовых инструментов Стравинского (под управлением автора). Во втором отделении прозвучала Третья симфония Бетховена. Однако центральным номером программы был, очевидно, Концерт Прокофьева, о чем свидетельствует, в частности, факт помещения в афишу краткой аннотации, посвященной только этому произведению (см. фотокопию афиши концерта), а также и то, что Концерт исполнялся в конце первого отделения — место, отводящееся, как правило, наиболее интересным новинкам сезона.

[2] Здесь и далее слово «Концерт» без иных указаний относится к Первому скрипичному концерту Прокофьева.

кофьев писал по этому поводу: «... в Париже имел успех не столько самый концерт, сколько его исполнитель...» [1]. И в другом месте — о реакции прессы на первое исполнение того же сочинения: «Критика была двойственная, кое-кто не без яда отмечал «мендельсонизмы». Пятая соната, написанная в совсем другом, более изощренном стиле, тоже была принята сдержанно» [2].

Вовсе не освещена в нашем музыковедении роль первого исполнителя — Марселя Дарье — в подготовке и первом «прочтении» Концерта, а также других скрипачей, игравших его в последующие годы.

Неудачной парижской премьере принято противопоставлять пражскую премьеру Концерта (1 июня 1924 года, солист — Йожеф Сигети, дирижер — Фриц Райнер [3]), положившую начало победному шествию нового прокофьевского творения на концертных эстрадах многих стран мира. Не намереваясь ни в какой мере преуменьшить значение пражской премьеры и выдающуюся роль Й. Сигети в пропаганде Концерта, хотелось бы, тем не менее, восстановить подлинную картину его первого исполнения и некоторых малоизвестных фактов, связанных с этой премьерой.

Думается, что мнение о неудавшейся парижской премьере, а также о враждебности или даже «сдержанности», по выражению С. С. Прокофьева, французской музыкальной общественности к новой прокофьевской работе нуждается в серьезных коррективах.

Прежде всего о первом исполнителе скрипичной партии — Марселе Дарье, о художественном уровне воплощения им этого необычайно трудного скрипичного произведения. Очевидно, на этот вопрос имеются точные и не вызывающие сомнения ответы самого Прокофьева. Кроме вышеприведенного его высказывания, отмечающего успех французского скрипача на премьере Концерта, существует и другое аналогичное замечание Сергея Сергеевича (весьма сдержанного, как известно, на похвалы) о том, что М. Дарье «... совсем не плохо справился с задачей» [4]. Если вспомнить, что Дарье — безвестный молодой скрипач, концертмейстер симфонического оркестра, руководимого С. Кусевицким, взялся за эту неимоверно сложную задачу после отказа ряда апробированных солистов (в том числе Бронислава Губермана и Фрица Крейслера) разучить Концерт, и если добавить к этому вос-

[1] Цит. по книге: И. Нестьев. Прокофьев. М., 1957, стр. 157.

[2] С Прокофьев. Автобиография. В книге «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания». Под ред. С. И. Шлифштейна. Изд. II. М., 1961, стр. 173.

[3] См. «Хронограф» исполнения произведений Прокофьева, составленный композитором, хранится в ЦГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 311.

[4] С. Прокофьев. Автобиография, стр. 173.

торженные отзывы в адрес первого исполнителя всех, без исключения писавших о премьере Концерта (мы еще вернемся к этим высказываниям), то станет ясным, что М. Дарье одержал серьезную творческую победу и что его первая интерпретация Концерта должна быть оценена высоким образом.

Как же надо понимать и расценивать упомянутые замечания Прокофьева о том, что «... имел успех не столько самый концерт» (разрядка моя. — *Я. С.*), о «сдержанном» приеме и о «двойственности» критики?

Начнем с первого замечания. Как известно, оно было сделано композитором в ответ на несправедливые обвинения некоторыми лицами (в том числе известным советским дирижером и скрипачом К. С. Сараджевым) нового сочинения в «малоконцертности». Таким образом, реплика эта (не говоря о заключенном в ней оттенке скромности Сергея Сергеевича) носит полемический характер и призвана подчеркнуть успех, доставшийся на долю солиста — свидетельство «выигрышности» скрипичной партии. Но это не все: есть основания полагать, что впечатление Прокофьева об успехе, якобы одержанном больше исполнителем-скрипачом, нежели самим произведением, — в значительной степени субъективно.

Как упоминалось выше, парижская пресса с редким единодушием и щедростью расточала похвалы в адрес Марселя Дарье. Так, Нади Буланже — известный французский композитор и педагог (род. в 1887 году) — писала: «Г-н Дарье одержал, исполнив с огромным талантом этот Концерт, успех, знаменующий собой начало карьеры крупного виртуоза, для которой он уже теперь вполне готов. Звук, техника, ритм, мастерство — всем этим молодой артист владеет, и все это служит точному ощущению музыки, достаточно пылкому, чтобы воплотить эмоции, достаточно скромному, чтобы проявить вернейшее чутье»[1]. Жорж Орик — участник знаменитой группы «шести» (род. в 1899 году) — отмечал, что Концерт был Марселем Дарье «прекрасно исполнен»[2]. Композитор, дирижер и органист, тогдашний директор французского баховского общества Гюстав Брэ (род. в 1875 году) подтверждал, что «...молодой скрипач г-н Марсель Дарье вышел победителем благодаря удивительной точности и внушительной технике»[3]. Критик Жорж Ритас называл М. Дарье «виртуозом и музыкантом из ряда вон выходящим», а известный музыкальный писатель и композитор Ролан-Маню-

[1] «Le Monde Musical» от 1 ноября 1923. Здесь и в дальнейшем приводятся материалы французской прессы, на русском языке еще не публиковавшиеся. Все они хранятся в ЦГАЛИ, фонд С. С. Прокофьева (№ 1929). Переводы сделаны автором настоящей статьи.

[2] «Les Nouvelles Littéraires» от 27 октября 1923.

[3] «L'Intransigeant» от 23 октября 1923.

эль (род. в 1891 году) восклицал: «У нас имеются виртуозы более знаменитые, чем г-н Дарье, но у нас нет ни одного, кто мог бы его превзойти» [1]. Количество подобных отзывов можно было бы увеличить, ими, повторяем, буквально изобилуют все парижские газеты и журналы того времени.

После исполнения Концерта солисту была устроена горячая овация. Об этом пишут почти все рецензенты: «Г-н Дарье был предметом вполне заслуженной овации» (Франсис Казадезюс — известный композитор и дирижер, 1870—1954) [2] «Г-н Дарье исполнил это сочинение в великолепном стиле, и ему была устроена продолжительная овация» (критик Шарль Монтелар) [3] и т. д. и т. п.

Не следует удивляться тому, что все, писавшие о премьере Концерта, восхваляли игру молодого, начинающего свою артистическую карьеру, скрипача. Можно понять и преувеличенный тон некоторых отзывов: подогретая естественным патриотическим порывом, французская публика устроила своему земляку (но не автору) овацию, а все критики (как положительно, так и отрицательно отозвавшиеся о самом Концерте) не скупясь, одарили скрипача (а не автора!) щедрыми комплиментами.

Не могло ли все это несколько дезориентировать молодого тогда композитора, присутствовавшего, как мы говорили, на премьере и, вероятно, прочитавшего газетные отклики? Не известное ли чувство законной обиды заключено (помимо всего прочего) в словах: «...в Париже имел успех не столько самый концерт, сколько его исполнитель» (разрядка моя. — *Я. С.*)?.. Возможно, что да.

Как же оценила пресса «самый концерт»? Действительно ли музыкальная общественность приняла его «сдержанно» и за успехом скрипача Дарье не заметила нового замечательного произведения, им сыгранного? И прав ли был Прокофьев, утверждая, что «критика была двойственная»?

Попытаемся разобраться в потоке газетных рецензий, последовавших за премьерой Концерта.

Как известно, Концерт прозвучал на эстраде после публичного исполнения таких двух ярких, но вызвавших множество споров, симфонических полотен, как «Скифская» сюита («Ала и Лоллий») и «Сказка про Шута, семерых шутов перешутившего». Оба эти произведения к тому времени уже приобрели большую популярность, имя Прокофьева произносилось чаще всего рядом с названием этих двух нашумевших его опусов (широкую известность приобрела также и «Классическая» симфония). Вполне естественны поэтому параллели, проводившиеся между Концертом, с одной сто-

[1] «L'Eclair» от 29 октября 1923.
[2] «La Patrie» от 23 октября 1923.
[3] «L'Information» от 21 октября 1923.

роны, и «Скифской» сюитой и «Шутом» — с другой. Как, в какую сторону развивается дарование юного, столь много обещающего музыканта? Вот вопрос, который, безусловно, задавали себе многочисленные критики, присутствовавшие на премьере Концерта. И если приспешники модернизма, ожидая от нового прокофьевского сочинения каких-то сногшибательных «новшеств», способных перещеголять звуковые излишества «Скифской» и «Шута», были Концертом явно разочарованы, то истинных друзей и ценителей таланта Прокофьева радовала глубоко человеческая лирика нового Концерта, решительный шаг композитора к выразительной, хотя и глубоко новаторской, мелодике.

В советской литературе о Прокофьеве уже упоминалось о «критике слева», которой подвергался в ту пору Первый концерт Прокофьева. И. В. Нестьев пишет по этому поводу: «Людям, падким до всего сверхоригинального, лирика скрипичного концерта показалась... «старомодной»... Среди противников скрипичного концерта оказались композиторы Нади Буланже, Жорж Орик, русский критик Б. Шлецер и др.»[1]. Вот некоторые выдержки из высказываний этих лиц. Нади Буланже: «Первое прослушивание Концерта Сергея Прокофьева не прошло без некоторого разочарования для тех, кто ждал многого от автора «Скифской сюиты», «Шута». Спору нет, этот концерт замечательно написан для скрипки; он оркестрован с редкой скромностью и мастерством, но с каким легкомыслием отобраны темы! Чувствуешь, что композитор, избалованный блестящим дарованием, едва ли не слишком блестящим, пишет по воле воображения, не стараясь быть разборчивым. Об этом жалеешь тем более, что, кажется, это просто небрежность, а не бессознательность...»[2]. Можно не согласиться с упреком в «неразборчивости» Прокофьева (время показало полную беспочвенность этого упрека), но следует отметить также и высокую оценку, данную Н. Буланже мастерству Прокофьева, его незаурядному дарованию, оркестровому чутью.

Стоит ли останавливаться на писаниях Б. Шлецера (или «фон Шлецера», как он подписывал некоторые свои рецензии) — критика, подвизавшегося в редакциях парижских белогвардейских листков? Шлецер громогласно заявляет: «Я был одним из первых, кто провозгласил во Франции прекрасный талант Прокофьева»[1]. Подобное бахвальство представляет собой как бы оборотную сторону невежественных придирок Шлецера к новому сочинению Прокофьева. (Кстати говоря, он же позднее крайне недружелюбно отозвался и о другом замечательном прокофьевском сочинении — Втором скрипичном концерте).

[1] И. Нестьев. Прокофьев, стр. 223.
[2] Цит. выше статья Н. Буланже.

Что касается Жоржа Орика, то, называя Прокофьева музыкантом «одухотворенным и остроумным», он добавляет: «Но (я уверен, Прокофьев простит меня на сей раз) новое его сочинение мне не совсем по душе. Я нахожу его по образам досадно мендельсоновским, а по развитию чем-то вроде богатой родни бедного Грига, все же в общем утопает в очень искусственной оркестровке»[2]. Далее, сравнивая Концерт с исполнявшимся в тот же вечер Октетом Стравинского, Орик отдает предпочтение последнему — произведению аскетически сухому, знаменовавшему собой переход композитора к «неокла́ссическому» стилю. Статья Жоржа Орика заканчивается более чем странным утверждением, будто Концерт способен понравиться лишь дилетантам, в то время как Октет Стравинского предназначен исключительно для «музыкантов»...

Известно, что Орик, как и некоторые другие члены «шестерки», отдал дань увлечению модернизмом, причем именно в 20-е годы увлечение это было наиболее сильным. Полный или частичный отказ членов «шестерки» от формалистических вывертов относится к 30-м годам, когда они участвовали в мероприятиях Народного фронта и положили основы Народной музыкальной федерации. Многое изменилось в их взглядах на музыку, ее роль и назначение в жизни общества.

В 1936 году Ж. Орик опубликовал рецензию на исполнение в Париже (скрипачом А. Московским) того же Концерта; в ней ощущается уже иное восприятие прокофьевской музыки, возможно, обусловленное упомянутыми свежими веяниями в творческой жизни «шестерки». «Какой техникой обладает этот композитор (Прокофьев. — *Я. С.*), — восклицает Орик, — ... и до какой степени сумел понравиться слушателям г-н А. Московский в Концерте для скрипки, в котором, уже в 1913 году[3], проглядывал, немного несдержанный словно молодой нетерпеливый рысак, Прокофьев, композитор только что открытый нашими любителями прекрасного»[4]. (В том же, 1936 году Ж. Орик выступил в печати с высокой оценкой Второго скрипичного концерта Прокофьева).

Другой крупнейший представитель «шести» — Дариюс Мийо — присутствовал на упомянутом концерте А. Московского, после чего опубликовал рецензию, в которой писал: «Мы вновь (разрядка моя. — *Я. С.*) с удовольствием услышали Концерт в ре мажоре для скрипки... Этот концерт,

[1] «La Revue musical» от 1 ноября 1923.
[2] Цит. выше статья Ж. Орика.
[3] Некоторые рецензенты того времени, в том числе Ж. Орик, ошибочно считали 1913 годом сочинения Концерта: он был начат в 1915 и закончен в 1917 г. *(Прим. автора.)*
[4] «Paris—soir» от 24 декабря 1936.

написанный в 1917 году, отличается мягким и привлекательным лиризмом...»[1]. Таким образом, оказывается, что Концерт высоко ценился Дариюсом Мийо, что он был знаком ему еще раньше; не исключено и то, что Мийо присутствовал на премьере Концерта, хотя в печати со своими впечатлениями он тогда не выступил.

Как же отнеслись к «самому концерту» другие, менее знаменитые, французские критики в 20-х годах? Следует со всей убедительностью отметить, что они почти единодушно приветствовали новое прокофьевское сочинение, с большой теплотой и сочувствием отозвались о нем. Некоторые проявили тонкий вкус и глубокое понимание авторского замысла, подлинную художественную прозорливость. Приведем хотя бы некоторые из этих высказываний.

Критик Поль Дамбли: «Концерт этот — поистине расцвет, очаровательная игра юности... Это — олицетворение порыва, легкости, в нем одновременно наличествуют, что бы ни говорили, простодушие и новизна»[2]. Критик Луи Шнайдер: «Это произведение, кажется, недавнее, но вы не встретите в нем крайностей, свойственных предыдущим работам того же композитора. Оркестр комментирует в весьма сдержанной манере игру солиста, полную блестящих пассажей и причудливых арабесок...»[3].

Уже упомянутый ранее французский композитор Франсис Казадезюс: «Существует весьма мало концертов, заключавших в себе такой каскад технических «опасностей», оправдывающихся, однако, подлинным музыкальным содержанием... Это... глубоко продуманное и зрелое произведение, главным мыслям которого свойственны благородство и глубина. Все это ни в чем не похоже ни на «Скифскую сюиту», ни на очаровательную стилизацию «Классической» симфонии того же автора. Невольно спрашиваешь себя, каково настоящее лицо г-на Прокофьева, этого Протея[4] музыки, который сам еще не знает своего собственного обличия и находится в его поисках...»[5]. Критик Робер Дезарну: «... Какое восхищение слушать Концерт для скрипки г-на Прокофьева... Концерт ли это? Судя по разделению его на три части и по известной симметрии построения, да. Но больше всего поражаешься свободе фантазии, непосредственности мыслей и самобытности развития музыки. Это произведение, которое скрипачам следует поскорее включить в свой репер-

[1] «Jour» от 21 декабря 1936. В этой же рецензии. Мийо признается, что ему больше по нраву Первый скрипичный концерт, нежели Второй.
[2] «Petit—journal» от 25 октября 1923.
[3] «Gaulois» от 22 октября 1923.
[4] Морской бог в древнегреческой мифологии. Согласно легенде, он менял по желанию свой облик. *(Прим. автора наст. статьи.)*
[5] «La Patrie» от 23 ноября 1923.

туар (оно тернисто и потребует длительной работы) обладает двумя редкими достоинствами: обаянием и поэзией. Солирующий инструмент нежно поет о чем-то очень хрупком; он рисует причудливые арабески; он воодушевляется, выписывая стремительные staccati. И всегда он истинно музыкален. Звучание оркестра блестящее, оно окутывает солирующую скрипку, но не поглощает ее. Я знаю, что г-на Прокофьева упрекнут в вагнеризме, в том, что он вспомнил о Тристане в первой части и о лесе Зигфрида в последней, но истаивающее andantino в конце первой части, феерическая, искрящаяся игра scherzo, — его ли это собственное, да или нет?»[1]. Видный французский критик и композитор Луи Вьемэн (1873—1929): «Насколько Концерт г-на Прокофьева... показался очаровательным, ясным, деликатным, тонко инструментованным... Это сочинение полное изящества и настоящей художественной значимости»[2].

Правильно отмечалось своеобразие трактовки солирующего инструмента, выступающего в роли «первого среди равных» (это выражение по отношению к скрипке в концерте Прокофьева применил И. В. Нестьев), а также новизна скрипичной техники: «Скрипка — не solo, поскольку оркестр никогда ее не покидает, а скорее continuo, — трактуется с чрезвычайной свободой. Никогда, быть может, на нее не возлагались подобные трудности: особенно трели, по сравнению с которыми знаменитые «Трели дьявола» (Тартини. — *Я. С.*) — не более, чем детская игра... Все это, безусловно, не олицетворение расчета, упорядоченности, но все это отнюдь не безразлично и, тем более, отнюдь не скучно...»[3].

Не ускользнул от внимания некоторых критиков симфонический характер Концерта: «... Это симфоническое произведение, заключающее в себе подлинные красоты, и в котором ухо не сталкивается то и дело с резкостями, столь любимыми новой школой»[4]. Упомянутый выше критик Ж. Ритас писал: «Что касается Концерта... Прокофьева, являющегося настоящей симфонией, то это одно из удачнейших сочинений, которое мне довелось слушать за долгое время... В совсем иной манере, чем «Скифская сюита», Концерт изобилует богатыми и запоминающимися мелодиями; неожиданность и разнообразие гармонии, красочность оркестровки — все способствует очарованию и блеску этого сочинения»[5].

Можно было бы еще и еще цитировать подобные же материалы, опубликованные во французской прессе вслед за премьерой Концерта.

[1] «Liberté» от 23 октября 1923.
[2] «Paris—soir» от 20 октября 1923.
[3] «Revue des Deux Mondes» от 1 декабря 1923. Автор статьи — Камиль Белэнь.
[4] «L'Information» от 21 октября 1923. Автор — Шарль Монтелар.
[5] «France» от 30 декабря 1923.

В годы, последовавшие за премьерой, интерес к замечательному прокофьевскому произведению со стороны музыкальной общественности Франции отнюдь не остыл. 11 октября 1925 года воспитанница Московской консерватории Лея Любошиц с большим успехом играла Концерт в Париже. Это послужило поводом к появлению новой серии газетных откликов, в которых высоко оценивались произведение и исполнители. Вспоминали недавнюю премьеру: «Этот Концерт Прокофьева... написан для инструмента превосходно, хотя и содержит невообразимые трудности. Он блеснул, подобно фейерверку, еще при появлении его в концертах Кусевицкого. После второго, третьего прослушивания усиливается живейший интерес к его ритмам, подчас колким, к его неповторимому изяществу, к его стремительному движению, захватывающему вас от начала до конца...»[1].

«Как бы сложна ни была техника (концерта. — *Я. С.*), каким бы диким не казался подчас его ритм,... он ни на один миг не перестает быть прекрасным...»[2]. «Он редкий и самобытный, этот Концерт. ...Это произведение, достойное вызвать живейший отклик»[3].

Таким образом, по нашему убеждению, нет оснований говорить о неудаче, или, того менее, о провале парижской премьеры Первого скрипичного концерта Прокофьева. Нет также оснований считать реакцию критики и общественности как после премьеры, так и в последующие годы, враждебной или даже безразличной.

Наоборот, многие французские музыканты с глубоким пониманием и симпатией приняли новое прокофьевское сочинение и недвусмысленно высказали о нем (как об этом свидетельствуют многочисленные отзывы прессы того времени) свое мнение. Оно во многих случаях шло в разрез с мнением эстетствующих формалистов, а также тех, кто в те годы стоял на зыбких позициях ложного новаторства.

Справедливость требует помянуть добрым словом тех французских музыкантов — композиторов, критиков, исполнителей, — которые приняли близкое участие в популяризации Концерта в ту пору, когда его художественные достоинства (как и творчество композитора в целом) ставились многими под сомнение.

[1] «Le Temps» от 15 октября 1925. Рецензия без подписи. Автор заключает ее утверждением того, что среди прокофьевских концертов он, все же, отдает предпочтение Третьему фортепианному.

[2] «L'Avenir» от 13 октября 1925. Без подписи. Очевидно автор этой заметки — критик Морис Буше, опубликовавший в журнале «Le Monde Musical» (октябрь, 1925) рецензию аналогичного содержания.

[3] «Paris — soir» от 13 октября 1925. Автор Жорж Пиош.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КВАРТЕТ ИМЕНИ КОМИТАСА

Л. Гинзбург

Петр Ильич Чайковский назвал квартет «великолепной отраслью искусства». Квартетное исполнение, несомненно, наиболее сложный, наиболее тонкий жанр исполнительского искусства. Оно требует от каждого из участников квартета не только высокой музыкальной культуры, совершенного владения инструментом и развитого чувства ансамбля, но и способности полнейшего слияния в единый творческий организм, в одно художественное целое. Это становится возможным лишь в результате многолетней и неустанной работы, проникнутой творческим горением и энтузиазмом. Зато трудности создания подлинного квартетного ансамбля искупаются силой эмоционального воздействия на слушателя, которую приобретают при совершенной интерпретации шедевры квартетной литературы. Квартеты Гайдна и Моцарта, Бетховена и Шуберта, Мендельсона и Брамса, Сметаны и Дворжака, Равеля и Дебюсси, Бородина и Чайковского, Глазунова и Танеева, Глиэра и Мясковского, Прокофьева и Шостаковича — вот поистине неиссякаемый источник и для исполнительского творчества, и для удовлетворения художественного вкуса, и для эстетического воспитания слушателей!

Советское квартетное искусство унаследовало славные традиции русской музыкальной культуры прошлого. Достаточно вспомнить известный квартет Львова — Вельгорского в первой половине XIX века, квартеты Русского музыкального общества в Петербурге (Ауэр — Давыдов) и Москве (Гржимали), «Русский квартет» в Петербурге 60-х годов прошлого века, или существовавший там же Мекленбургский (по имени мецената) квартет, в начале нашего столетия.

Художественный уровень этих и других русских квартетных ансамблей всегда был очень высоким и не уступал лучшим зарубежным квартетам. Но в дореволюционные годы исключительное богатство квартетной музыки оставалось, главным образом, достоянием посетителей аристократических

салонов и небольших камерных залов, узкого круга любителей.

Советское государство, провозгласившее лозунг «Искусство народу!» и выдвинувшее задачу художественного воспитания трудящихся, уделило большое внимание развитию камерного исполнительства. Квартетное искусство перестало быть «искусством для немногих». В нашей стране возникают такие отличные ансамбли, как Квартет имени Ленина (1918), Квартет имени Глазунова (1919), Квартет имени Вильома (1920). В 1920 году получает имя Страдивари организовавшийся еще в 1912 году Московский квартет, значительно расширивший свою деятельность после Октябрьской революции. В 1923 году создается квартет Московской консерватории, в 1931 году переименованный в квартет имени Бетховена, в 1924 году — квартет студентов Московской консерватории, получивший в 1932 году имя великого армянского композитора Комитаса (1869—1935).

Демократизация советского квартетного искусства была связана с общим развитием нашей музыкальной культуры по пути социалистического реализма, по пути служения советских музыкантов народу. В последующие годы были созданы квартеты имени Глиэра, имени Танеева, имени Большого театра, имени Бородина, имени Спендиарова и другие; некоторые из них до сих пор успешно ведут концертную деятельность. Весьма примечательно для музыкального искусства многонационального Советского Союза создание квартетных ансамблей на Украине, в Грузии, Армении, Азербайджане, Литве, Латвии, Эстонии, Узбекистане и т. д. Широкий размах приобрели гастроли советских квартетов по стране и за рубежом.

Важную роль в развитии советского квартетного исполнительства играют Всесоюзные и Международные конкурсы, способствующие выявлению новых достижений нашей квартетной культуры [1]. Одной из особенностей ее развития, наряду с определенными художественно-стилевыми чертами и подлинной демократичностью, является тесная связь между квартетным творчеством советских композиторов и советским квартетным исполнительством.

В музыкальной жизни нашей страны видное место принадлежит одному из старейших советских квартетных ансамб-

[1] На международных конкурсах квартетов в Праге (1950) и Будапеште (1959) первых премий были удостоены квартеты аспирантов Московской консерватории, а вторых — Государственные квартеты Грузинской и Литовской ССР. Третью премию Международного конкурса памяти Лео Вейнера (Будапешт, 1963) получил Государственный квартет имени Лысенко (Украинская ССР) и вторую премию Международного конкурса в Брюсселе (1964) — Государственный квартет Литовской ССР.

лей заслуженному коллективу Армянской ССР, Государственному квартету имени Комитаса.

В истории квартетного исполнительства известны лишь немногие примеры столь длительного существования квартетов. Это — квартеты Петербургского и Московского отделений Русского музыкального общества, квартет Иоахима, «Чешский квартет», Государственный квартет имени Глазунова, Государственный квартет имени Бетховена.

Квартет имени Комитаса возник в 1924 году, как квартет студентов Московской консерватории; с 1926 года он именовался «Квартетом выдвиженцев». В его составе были тогда Авет Габриэлян, Левон Оганджанян, Михаил Тэриан и Сергей Асламазян. Инициатива студентов нашла горячую поддержку и помощь со стороны профессоров консерватории — руководителя квартетного класса Е. М. Гузикова, М. М. Ипполитова-Иванова, К. С. Сараджева, Ф. М. Блуменфельда, А. А. Брандукова, Л. М. Цейтлина, К. Н. Игумнова, А. Ф. Гедике, А. Б. Гольденвейзера и других. Первый концерт молодого ансамбля — в марте 1925 года — сразу привлек внимание музыкальной общественности. В программу вошли Первый квартет Бетховена, Третий квартет Танеева и фортепианный квинтет Брамса (в его исполнении участвовал К. Н. Игумнов).

Молодые квартетисты — все отличные музыканты работали с большим увлечением. Спустя два года, на квартетном конкурсе 1927 года ансамбль продемонстрировал сыгранность, красоту звучания, яркую эмоциональность игры и был удостоен почетного диплома.

«Квартет представляет собою большую ценность. Достижения его за два года работы надо признать исключительно высокими», — писал тогда К. Н. Игумнов. С. Н. Василенко отмечал «прекрасный сочный тон, гибкую эмоциональную выразительность, единство толкования и точную сыгранность ансамбля». М. М. Ипполитов-Иванов, подчеркивая художественный рост квартета, выражал уверенность, «что в недалеком будущем он займет одно из первых мест»[1].

Эти слова маститого музыканта вскоре подтвердились. В 1929 году (в этом году А. Габриэлян, Л. Оганджанян и М. Тэриан окончили консерваторию, а С. З. Асламазян — аспирантуру). Квартет дал цикл концертов, исполнив произведения Моцарта, Бетховена, Шуберта, Брамса, Франка, Казеллы, Танеева и Гедике.

Уже в ту пору отмечался высокий профессиональный и художественный уровень ансамбля. В. Э. Ферман писал после завершения названного цикла: «В Москве за последние годы, с уже заслужившими всесоюзное и даже иностранное призна-

[1] Цит. по журналу «Советская музыка», 1939, № 1, стр. 78.

ние квартетами имени МГК и имени Страдивари все более и более выдвигается в первые ряды молодой энергичный квартет «выдвиженцев МГК», являющийся в то же время Государственным квартетом ССР Армении. Этот прекрасно сыгравшийся ансамбль, руководимый в своей академической учебной работе профессором Гузиковым, дал в настоящем сезоне цикл из четырех концертов, показав уменье в передаче различных музыкальных стилей и высокую музыкально-исполнительскую квалификацию»[1].

В 1932 году, после успешных выступлений в Армении квартету было присвоено имя Комитаса, а в 1934 году — звание заслуженного коллектива Армянской ССР. Войдя в начале 30-х годов в систему Государственной филармонии Армянской ССР, квартет развивает широкую гастрольную деятельность по Советскому Союзу[2].

Отклики прессы отражают живой интерес советских музыкантов и слушателей к творческому коллективу. «Квартет Комитаса составлен из музыкантов большой культуры и одаренности, — писал Е. М. Браудо, — Он весь еще в процессе роста... Квартет состоит из молодых артистов, ищущих, мыслящих и упорно работающих, и это наполняет слушателя чувством живейшей симпатии к «комитасовцам»[3].

Уже в это время квартет имел серьезные заслуги в пропаганде классической квартетной литературы, а также произведений советских авторов. В 1936 году он был награжден первой премией за исполнение советской квартетной музыки на конкурсе Союза советских композиторов. Высокую оценку получил квартет и на Всесоюзном конкурсе смычковых квартетов в 1938 году: он был удостоен первой премии (наряду с квартетом имени Большого театра).

Подводя итоги этого конкурса, Д. Д. Шостакович писал: «Советские музыканты имеют все данные для дальнейшего развития такой интересной, сложной и глубоко содержательной области музыкального искусства, как смычковый квартет. У нас есть законченные, художественно спаянные коллективы, способные ярко и убедительно донести до слушателя лучшие образцы квартетного творчества композиторов прошлых и наших дней»[4].

Значительным событием в жизни квартета имени Комитаса явилось его участие в Декаде армянского искусства в Москве в 1939 году. Тогда же видный пианист, знаток камерного исполнительства А. Б. Дьяков писал: «Исполнение в

[1] В. Ферман. Концерты квартета выдвиженцев МГК. «Музыкальное образование», 1929, № 20, стр. 40.

[2] Активизации этой деятельности немало способствовал директор квартета И. П. Коган.

[3] «Известия» от 28 марта 1933.

[4] Цит. по газете «Вечерняя Москва» от 21 ноября 1938.

квартете требует от его участников высокой музыкальной культуры, художественной зрелости и большого технического мастерства. Всеми этими качествами обладает заслуженный квартет им. Комитаса. Яркая эмоциональность, необыкновенная теплота, широкая звуковая палитра, прекрасное чувство стиля — характерные исполнительские черты квартета»[1]. И в другой статье тот же автор — назвал квартет имени Комитаса «одним из лучших камерных ансамблей страны». Отмечая и здесь высокую музыкальную культуру и зрелое артистическое мастерство ансамбля, он особо подчеркивал его заслуги в музыкальном просвещении широких масс советских слушателей[2].

Твердая убежденность участников квартета в доступности камерной музыки для массовой аудитории, понимание долга советских музыкантов в отношении художественного воспитания народа, — все это позволило квартету опровергнуть опасения скептиков, не замечавших ни демократической сущности камерного музицирования, ни демократизации самой концертной жизни в стране, ни роста запросов советских слушателей.

В то время С. З. Асламазян писал: «Хорошо сыгранная, глубоко прочувствованная самими исполнителями музыка, как бы серьезна она ни была, всегда находит горячий и искренний отклик даже у самой неискушенной аудитории. Кроме того, за эти годы музыкальная культура советского слушателя неизменно выросла. Массовая аудитория знает Бетховена, Чайковского и других великих композиторов не только по имени, она знает их творчество, умеет и любит слушать их музыку»[3].

Эта вера в советского слушателя и любовь к нему в большой мере предопределили успех просветительской деятельности талантливого коллектива.

Еще в 20-х годах установились творческие связи квартета с Арменией и ее композиторами. Квартет имени Комитаса регулярно концертирует в городах Армении и активно способствует популяризации музыки армянских композиторов у нас в стране и за рубежом. Отмечая ценный вклад в развитие советской музыкальной культуры, вносимый квартетом имени Комитаса, необходимо отметить особую роль его деятельности в музыкальной жизни Армянской ССР.

В 1938 году участникам квартета были присвоены звания заслуженных деятелей искусств, а в 1945 году — народных артистов Армянской ССР. Год спустя квартет имени Комитаса был удостоен Государственной премии.

Исполнители партий первой скрипки и виолончели А. К. Габриэлян и С. З. Асламазян бессменно занимают свои

[1] «Советский музыкант», 1939, № 47.
[2] См. «Правда» от 28 октября 1939.
[3] «Советское искусство» от 1 декабря 1938.

места в квартете. Это во многом обусловило единую линию в развитии ансамбля, в формировании его исполнительского стиля. После преждевременной смерти Л. Оганджаняна (1933) партию второй скрипки исполнял Г. Срабян; в 1947 году ушел из квартета проработавший в ансамбле свыше двадцати лет альтист М. Тэриан.

С 1947 года в составе квартета имени Комитаса народные артисты Армянской ССР Авет Габриэлян, Рафаэль Давидян, Генрих Талалян и Сергей Асламазян.

Автору этой статьи приходилось неоднократно слышать квартет имени Комитаса на протяжении почти всех лет его существования. Конечно, в какой-то мере стиль интерпретации ансамбля изменился. Это определялось его развитием, постепенно приходившей зрелостью, влиянием постоянно расширявшегося репертуара (особенно, за счет произведений советских композиторов). Но можно отметить свойственное квартету единое художественное направление. Оно заключается прежде всего в глубоком проникновении в сущность исполняемой музыки, в умении понять и почувствовать ее содержание, убедительно донести его до слушателей.

Игру квартета отличает яркая эмоциональность, но отнюдь не внешнего, чувственного плана. Его игра по-настоящему волнует, трогает слушателя. При этом исполнению «комитасовцев» всегда присущи исключительное благородство и теплота звучания; в их трактовках полностью отсутствует манерность или внешняя «эффектность».

Квартет обладает высоко развитым чувством стиля, способностью художественного перевоплощения при исполнении самой разнообразной музыки, идет ли речь об интерпретации классики или современных произведений. Владея богатыми средствами выразительности, и, в частности, разнообразными динамическими красками, участники квартета тонко раскрывают различные музыкальные образы и настроения, от лирических и поэтических до торжественных, взволнованных и драматических.

Особо должны быть отмечены слитность ансамбля, единство дыхания и фразы, однородность тембра и штрихов.

Замечательный музыкант-художник и отличный скрипач А. Габриэлян умеет быть и «премьером», солистом (когда этого требует содержание музыки) и ансамблистом, подчиняющим себя интересам художественного целого. Прекрасно сливается звучание скрипок А. Габриэляна и его достойного партнера Р. Давидяна. Красиво звучит альт у Г. Талаляна. Тонкий музыкант мастерски исполняющий партию виолончели С. Асламазян мудро ведет басовый голос, как бы объединяя всех участников на основе своей партии; выразительно поет его инструмент в сольных эпизодах. Все эти отличные музыканты заслуживают внимания каждый в отдельности; но

все они объединены общим пониманием музыки, авторского замысла и его воплощения.

Репертуар квартета имени Комитаса необыкновенно богат и включает произведения Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Глинки, Чайковского, Бородина, Глазунова, Танеева, Рахманинова, Метнера, Мендельсона, Брамса, Шумана, Сметаны, Дворжака, Грига, Дебюсси, Равеля, Хиндемита, Уолтона, Блоха, камерные сочинения советских композиторов.

С самого начала деятельности квартета в его репертуаре видное место занимают произведения советских авторов. Многие сочинения наших композиторов впервые прозвучали в его концертах, многие посвящены квартету имени Комитаса. Среди последних — Второй квартет М. Ипполитова-Иванова, написанный на армянские темы, квартеты Н. Чемберджи (№ 2), Г. Литинского (№№ 2 и 3), А. Степаняна (№ 3), К. Закаряна (сюита), Е. Голубева (№№ 2 и 3), А. Айвазяна (№№ 1 и 2), Мирзояна, Э. Оганесяна, Д. Тер-Тевосяна, С. Джербашяна (квинтет), К. Орбеляна, А. Волконского (квартет и квинтет). В репертуар квартета входят также произведения Н. Мясковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, В. Шебалина, Ан. Александрова, С. Василенко, Ш. Тактакишвили, М. Вейнберга, С. Цинцадзе, Р. Габичвадзе, С. Асламазяна и других. Только в недавнее время репертуар комитасовцев пополнился камерными произведениями молодых композиторов — квартетами Т. Карганова и Г. Овунца и квинтетом Э. Хагогортяна.

Большой любовью слушателей пользуются в исполнении квартета мастерские транскрипции С. Асламазяна—«Пассакалья» Генделя, «Вариации на 24-й каприс Паганини», «Песня Сольвейг» Грига, «Гавот» из «Классической симфонии» Прокофьева и другие пьесы. Особого внимания заслуживают его обработки народных армянских песен в записи Комитаса и Саят-Новы. В этих пьесах сказалось тонкое понимание выразительных возможностей квартета. Обработки С. Асламазяна способствовали популяризации творчества Комитаса, который посвятил значительную часть своей жизни собиранию и записи армянского фольклора, утверждая, что «народная песня призвана сыграть большую роль в начертании путей истинной музыки будущего».

Многие из записей Комитаса («Весна», «Куропаточка», «Журавль», «Алый платочек», «Эчмиадзинский танец» и другие) впервые стали известны широким кругам слушателей в талантливых переложениях С. Асламазяна. Он глубоко постиг дух армянского народного мелоса. В его обработках яркое оформление полностью соответствует содержанию и музыкальному образу той или иной песни. Это подлинное творчество художника, вдохновленного богатством народного искусства, художника, искренне любящего свой народ. Обра-

ботки С. Асламазяна получили в свое время высокую оценку Н. Мясковского, С. Прокофьева, А. Хачатуряна и других видных музыкантов [1].

За время своего существования квартет дал свыше четырех тысяч концертов. Он выступал на новостройках (Магнитогорск, Кузнецк, Челябинск), на заводах и в колхозах, в частях Советской Армии, в университетах культуры. С огромным успехом проходят его концерты в столице, в Ленинграде, в городах Урала и Сибири, на Украине, в Белоруссии, Армении, Грузии, Азербайджане, Туркмении, Латвии, Литве, Эстонии. В 1952 году ансамбль совершил гастрольную поездку по Закавказью совместно с Д. Д. Шостаковичем. В концертах квартета имени Комитаса выступали также К. Игумнов, А. Гольденвейзер, Г. Нейгауз, Д. Шостакович, С. Козолупов, А. Дьяков, С. Рихтер, Я. Зак, М. Юдина, М. Гринберг, П. Серебряков, С. Кнушевицкий, М. Ростропович, Р. Баршай, Т. Николаева, В. Мержанов, П. Романовский, Н. Перельман и другие.

В биографии славного ансамбля, деятельность которого имеет несомненное просветительское значение, наше внимание привлекает в частности и обширный цикл концертов, посвященный историческому развитию квартетной музыки, проведенный в Московском Доме культуры Армении в 1952—1953 годах. Цикл из 12 концертов, прошедший на протяжении пяти с половиной месяцев, охватил 36 камерных произведений Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Шумана, Франка, Дебюсси, Равеля, Дворжака, Грига, Бородина, Чайковского Рахманинова, Глиэра, Мясковского, Шостаковича, Айвазяна, Асламазяна, Багдасаряна, Джербашяна и Голубева.

Столь широкий круг различных по стилю произведений, отлично исполненных комитасовцами, уже сам по себе говорит о высоком профессионализме этого замечательного ансамбля.

Заграничные гастроли квартета способствуют ознакомлению зарубежных слушателей с русской и советской камерной музыкой, с достижениями советской музыкально-исполнительской культуры. Успешно концертировал квартет в Чехословакии (1953, 1958, 1965), Германской Демократической Республике (1953, 1959, 1964, 1965), Румынии (1956), Венгрии (1961). С неменьшим успехом прошли гастроли в Англии (1954), Австрии (1955), Исландии (1959), Норвегии (1959), Японии (1962), Канаде, США (1963), Польше (1963, 1964, 1965).

Выступая за рубежом, квартет также не ограничивается

[1] О популярности С. Асламазяна и его квартетного творчества свидетельствует, в частности, тот факт, что, когда в 1955 г. в Сирии (Халеб) организовался квартет из молодых армянских музыкантов, они назвали свой ансамбль «Квартетом имени Асламазяна».

академическими концертными залами; он играл для немецких рабочих, металлургов чехословацкого города Тршинец, для шахтеров поселка Орлова, которые в благодарность подарили советским музыкантам шахтерскую лампу.

Многочисленные зарубежные отзывы о квартете имени Комитаса дают интересный дополнительный материал для его характеристики.

Георг Грош (Иена) отмечает «совершенный виртуозный ансамбль, выдающиеся сольные достижения каждого из участников, яркое, благородное звучание и его богатую нюансировку, исключительное соответствие различным стилям музыки» [1].

О «постоянно чистом звуке, техническом совершенстве, предельной отточенности, богатстве красок, а также согласованности в ансамбле» пишет Вальтер Шульц (Лейпциг) [2].

Глубокое впечатление, производимое игрой комитасовцев, совершенство ансамбля, его техническое мастерство отмечали австрийские газеты и в частности издающаяся в Иннсбруке «Volkszeitung» [3].

В том же году восторженный отклик на концерт «комитасовцев» поместила газета, выходящая в Карл-Марксштадте. Рецензент писал: «Перед нами объединение артистов, которые многолетним совместным музицированием добились идеального, совершенного ансамбля. Это проявляется в единстве понимания, образцовой силе воображения, тщательно взвешенной, очень тонкой динамике. Все четыре солиста отличные артисты, мастерски владеющие своими инструментами; истинная музыкальность, страстность и жизненность позволяют им постигать содержащиеся в художественном произведении чувства и выражать глубокие душевные переживания. Своей проникновенной игрой, превосходной культурой звука они полностью удовлетворяют всем требованиям» [4].

«Армянский государственный струнный квартет оставил глубокое впечатление, — говорится в статье, помещенной в английском журнале «Musical Events». — Его участники — великолепные музыканты, их игра отличается сочным и вместе с тем деликатным звуком, тонким артистизмом» [5].

«Квартет имени Комитаса — ансамбль, равный по качеству лучшему, что мы слышали за последние годы в Англии в области камерного исполнительства. Совершенный ансамбль, несомненно являющийся результатом длительной совместной работы, способствует естественности и свободе интерпретации. Исполнение квартета Бетховена (ор. 18, № 3) свидетельство-

[1] «Das Volkswacht», 1959, November.
[2] «Tägliche Rundschau», 1953, 6 Septembre.
[3] «Volkszeitung», 1955, 31 Mai.
[4] «Volksstimme Karl-Marx-Stadt», 1959, 17 November.
[5] «Musical Events», 1955, January.

вало о высокой музыкальности артистов. Это было исполнение уверенное, с превосходной фразировкой и тонким пониманием формы. С удовольствием мы прослушали в их интерпретации также Первый квартет Д. Шостаковича...» Так писал рецензент «Music and Musicians»[1].

Записи Второго квартета Бородина и Первого квартета Шостаковича, сделанные в то время «комитасовцами» в Лондоне, были отнесены там к числу наилучших.

Свыше тридцати концертов дали «комитасовцы» в десяти городах Японии, где исполнение ими классической и советской музыки нашло необыкновенно горячий прием.

«Игра всех четырех членов квартета великолепна, — читаем мы в одной из многих японских рецензий, — она наполнена единым чувством, особенно ласкает слух поразительная чистота тембра. Высокое мастерство музыкантов не изменяло им ни на секунду.

Особенностью квартета имени Комитаса является ровное, содержательное исполнение и великолепная, совершенная техника игры музыкантов»[2].

Квартет имени Комитаса явился первым советским квартетом, концертировавшим в США. В январе — феврале 1963 года ансамбль с успехом гастролировал в этой стране. Он дал 36 концертов в 34 городах; в некоторых из них, как например, в Далласе, Эль-Пазо, Корваллисе, Покателло, это были, вообще, первые выступления советских артистов.

В программе гастролей, организованных по плану культурного обмена между СССР и США, были квартеты Моцарта, Бетховена, Равеля, Чайковского, Шостаковича, Мирзояна (который ездил вместе с этим ансамблем) и многочисленные пьесы Комитаса и других авторов в обработке Асламазяна.

По словам рецензента газеты в Сан-Франциско, квартет «доказал, что виртуозность в исполнении на струнных инструментах, которая раньше была показана такими русскими солистами, как Ростропович и Ойстрах, возможна также среди ансамблей.

Богатый, большой и сочный тон, драматический подход, исключительная виртуозность — вот кратко то, что ассоциируется с игрой русских. В ответной реакции зала сказалось бурное, полное восторга волнение и восхищение».

Касаясь интерпретации квартета Шостаковича, та же газета писала: «Из всех исполнений Шостаковича это было самым замечательным, которое мы слышали со времен войны, когда композитор был для нас еще новым, и Леопольд Стоковский исполнял его симфонии...»[3].

[1] «Music and Musicians», 1955, January.
[2] «Осака симбун», 1962, 8 мая.
[3] «San Francisco Chronicle», 1963, 21 January.

После исполнения «комитасовцами» квартета Моцарта американский критик писал: «*Удивительный ансамбль показал классическую красоту и мелодическое богатство Моцарта, чей квартет был исполнен с техническим совершенством и глубокой поэтической выразительностью. Ансамбль играл как один человек*»[1].

«Комитас — это безупречная четверка, которая играет с большой тонкостью и чувствует неуловимые нюансы фразировки», говорится в рецензии вашингтонской газеты[2].

Американская поездка квартета проходила в теплой, дружеской обстановке. В некоторых городах публика стоя приветствовала советских артистов. Даже в снискавшем печальную славу Далласе, где имеется немало реакционных элементов, как сообщает местный корреспондент, несмотря на «несколько грязных листовок, содержащих нападки на программу культурного обмена», «Квартету был оказан самый сердечный прием»[3]. «Если бы советско-американские отношения были такими же, как те, которые установились у квартета Комитаса и слушателей «Финчер Холл», то холодной войне пришел бы конец», — писал один из рецензентов, озаглавивший свою статью: «Замечательный квартет Комитаса растопляет лед «холодной войны»[4].

4 февраля 1963 года квартет имени Комитаса был тепло принят президентом США Джоном Кеннеди. В дружеской беседе с участниками советского квартета Кеннеди высказал мысли о полезности американо-советских музыкальных связей и культурного обмена.

В сентябре — октябре того же года мастерскую игру квартета имени Комитаса с наслаждением слушали на Международном фестивале «Варшавская осень», где советские музыканты исполняли квартеты Моцарта, Равеля, Шостаковича, Вайнберга и Мирзояна.

Квартет имени Комитаса с честью пронес знамя советского искусства в зарубежных гастролях. «Совершенная камерная музыка», «Выдающаяся квартетная игра», «Армянский «Комитас-квартет» вызывает восторг», «Квартет раскрывает тайны камерного музыкального искусства», «Квартет — знаток Бетховена и Шостаковича», «Комитас — советский квартет большого мастерства», — такие и подобные им заголовки носят многие из зарубежных рецензий. Квартет внес ценный вклад в популяризацию советской музыкальной культуры за границей, приобрел многочисленных друзей и почитателей в различных странах.

[1] «Examiner», 1963, 21 January.
[2] «Washington Post», 1963, 5 Febraury.
[3] «Dallas Morning News», 1963, 31 January.
[4] «Idaho State Journal», 1963, 19 January.

Многие годы плодотворной деятельности Государственного квартета имени Комитаса наполнены прекрасными страницами художественных исканий и побед, связанных с жизнью советской страны, с развитием советской музыкальной культуры.

К своему 40-летию (1965) квартет имени Комитаса за большие заслуги в развитии советского музыкального искусства был награжден Государственной премией Армянской ССР.

Ансамбль находится в расцвете творческих сил; неутомимый труд его участников позволяет ждать новых успехов этого квартета, которые как всегда, несомненно доставят радость многочисленным любителям камерной музыки.

КРЕТЬЕН УРАН — ПЕРВЫЙ ИСПОЛНИТЕЛЬ ПАРТИИ АЛЬТА В «ГАРОЛЬДЕ» БЕРЛИОЗА

В. Юзефович

Париж, 24 ноября 1834 года. Торжественно выглядит концертный зал консерватории. Все 800 мест были заполнены задолго до начала концерта. «Весь Париж» в этом зале: музыканты и писатели, поэты и художники, актеры и журналисты, издатели и антрепренеры. Собравшиеся узнают Виктора Гюго и Александра Дюма, Генриха Гейне и Альфреда де Виньи, Ференца Листа и Фридерика Шопена, Эжена Сю и Сент Бёва.

Отдельно от всех сидит молодой еще человек с рыжей шевелюрой, с бледным лицом и упрямыми складками у рта, с живым и беспокойным взглядом. Это Гектор Берлиоз — виновник такого огромного интереса к сегодняшнему воскресному концерту. Впервые в этот вечер должно прозвучать новое произведение композитора. Публика с любопытством рассматривает Берлиоза, читает в программах название произведения — «Гарольд в Италии». Симфония в 4 частях для большого симфонического оркестра с солирующим альтом».

Большие надежды возлагает Берлиоз на этот концерт. Недавно он вернулся из Италии, где, как лауреат Римской премии, провел целый год. Имя автора «Фантастической симфонии» известно уже многим в Париже, но произведения его исполняются все еще очень редко. Берлиоз заканчивает оперу «Бенвенуто Челлини», но как найти ключи к сцене Grand Opéra? Только успех «Гарольда» может открыть путь для «Бенвенуто».

А история «Гарольда» складывалась далеко не благополучно. Заказанная композитору знаменитым Паганини, который приобрел в Англии чудесный альт Страдивариуса и не имел музыки, достойной себя и этого инструмента, симфония уже в эскизах была отвергнута Паганини. Непримиримый в вопросах своего искусства, Берлиоз не пожелал уступить скрипачу, заинтересованному не в симфонии с солирующим альтом, а в виртуозном произведении для концертирующего

альта с сопровождением оркестра. Паганини не дал себе труда внимательнее отнестись к наброскам первой части симфонии, да и здоровье его ухудшалось с каждым днем. Он покинул Париж и направился в Ниццу. Симфония была закончена Берлиозом в течение полугода в полном соответствии с его первоначальными творческими намерениями.

Теперь необходимо было найти музыканта, который сумел бы донести до слушателей меланхолический облик Гарольда, заменив в этой роли Паганини. Выбор Берлиоза остановился на Кретьене Уране, который и должен был через несколько минут появиться на сцене зала консерватории.

Кретьен Уран был широко известен в музыкальных кругах Парижа. Концертмейстер и солист оркестра Grand Opéra, он был исключительно своеобразным человеком, вокруг имени которого, как и вокруг имени Берлиоза, уже при жизни слагались легенды. Много говорилось о религиозности Урана, но еще бо́льшим поводом для всевозможных слухов и легенд было его отношение к искусству, служение которому он рассматривал как свою священную миссию.

Тридцать лет работал Уран в оркестре Grand Opéra, пройдя за эти годы путь от второго скрипача до солиста и концертмейстера оркестра. Парижане придавали большое значение солирующей скрипке в опере или балете. Солиста, наряду с певцами и балеринами, награждали шумными овациями, а если по какой-либо причине вместо объявленного в афише солиста выступал другой, галерка устраивала не менее шумную обструкцию. Уран блестяще справлялся с должностью концертмейстера одного из лучших парижских оркестров, играл соло во многих спектаклях.

В Париже Кретьен Уран появился в 1806 году. Это был 16-летний юноша, не по возрасту развитой, обладавший незаурядными музыкальными данными, игравший на фортепиано, скрипке, альте, духовых инструментах, гитаре. Он родился и вырос в небольшом городке Монжуа близ Аахена. Расположенный на границе Бельгии, Франции и Пруссии, городок этот неоднократно переходил от одного государства к другому, и это обстоятельство, неблагоприятно сказавшееся на жизни Урана впоследствии, послужило возможно причиной и того, что отец дал ему в 1802 году вымышленную фамилию Уран, скрыв фамилию настоящую, так и оставшуюся неизвестной. По поводу даты рождения Урана существуют большие расхождения. Некоторые, ссылаясь на мемуары его современника Понмартена, называют годом его рождения 1788 год, но большинство знавших Урана утверждают, что он родился 16 февраля 1790 года [1].

[1] P. Garnualt. Chretien Urhan. 1790—1845. — «Revue de musicologia». 1930, № 34, стр. 98.

К музыкальности и отличному слуху мальчика прибавлялось необычайное для ребенка рвение к занятиям. Он быстро обучился у отца игре на скрипке, а начав играть на фортепиано, готов был импровизировать целыми днями. Успехи его были столь значительны, что с пятилетнего возраста маленький скрипач выступал на праздничных вечерах, завоевав не только симпатии местных меломанов, но и почетный подарок муниципалитета Монжуа. Естественно, что когда через Аахен проезжала французская императрица Жозефина, ей не преминули показать юного музыканта. С ее рекомендательным письмом, адресованным Лесюэру, Уран отправился в Париж.

Ж. Ф. Лесюэр был не только одним из ведущих профессоров Парижской консерватории, но и виднейшим композитором тех лет, автором многих произведений, в том числе пользовавшейся особой известностью оперы «Барды». Чем мог заинтересовать известного музыканта юный Уран? Лесюэр не был скрипачом, а Уран, хотя и имел несколько изданных у Зимрока фортепианных произведений — вальсов и вариаций,— в сущности не знал еще элементарных правил гармонии. Маститый композитор и начинающий музыкант... Их отношения и влияние Лесюэра на Урана особенно интересны. Ведь спустя два десятилетия к Лесюэру обратится за помощью другой молодой музыкант, также не знающий еще азов гармонии — Гектор Берлиоз...

Как впоследствии Г. Берлиоза и А. Тома, Лесюэр встретил Урана исключительно радушно и тепло. Он угадал незаурядные способности юноши, поверил в него и предложил стать своим учеником. Пять лет прожил Уран в доме Лесюэра, который обращался с ним как с родным сыном. Под влиянием высокой образованности и изысканного вкуса учителя формировалась творческая индивидуальность ученика. Лесюэр раскрывал перед ним одну за другой музыкальные тайны, воспитывал в нем разностороннего музыканта, отлично знающего классиков, владеющего в совершенстве фортепиано и органом, свободно читающего с листа. И хотя Уран станет скрипачом, альтистом, а не композитором, он всегда будет считать своим учителем Лесюэра. Характерно, что многие, знавшие Урана, вспоминавшие о нем в своих мемуарах, говорят именно о Лесюэре, как учителе Урана, и не называют фамилии скрипача, у которого он совершенствовал свое исполнительское мастерство. Мы можем лишь предположить, что это был один из трех профессоров Парижской консерватории — Р. Крейцер, П. Байо, или Ф. Габенек.

Занимаясь у лучших музыкантов консерватории, Уран не мог, однако, стать ее студентом. Злосчастные правила, закрепленные в уставе консерватории, гласили, что студентом ее может быть только француз. Уран же в результате собы-

тий 1812—1814 годов (поражение Наполеона, вступление союзников в Париж, захват Аахена Пруссией) стал числиться прусским подданным.

Невозможность обучения в консерватории, невозможность участия в конкурсе на соискание Римской премии, к которому его уже начал готовить Лесюэр, тяжело переживались Ураном. Ломались все его планы, рушились надежды. Именно с этого времени в характере его появляются новые, несвойственные ему ранее черты: он становится все более сосредоточенным, иногда замкнутым, ведет аскетический образ жизни, погружается временами в редкий для своего возраста мистицизм. Некоторые друзья Урана отвернулись от него, объявили его поведение странным и необъяснимым. Оно и на самом деле могло показаться таковым, но только тем, кто не понимал, что в натуре Урана происходит серьезный перелом. И если они замечали лишь внешние черты этого перелома, если, заходя в квартиру Урана, они видели только требник на аналое и огромное поясное изображение Христа, то упускали из вида нечто гораздо более существенное, характеризующее самую сущность этого перелома. Квартира Урана в эти годы была буквально завалена нотами, он много концертировал, выступая как скрипач, альтист, виоль д'амурист, регулярно играл в парижской церкви Saint-Vincent de Paul на органе, участвовал в различных камерных ансамблях, сочинял музыку.

Отношение его к своему искусству становится все более серьезным, все более осознает он огромное общественное значение музыки. Он видит в искусстве не только «луч небесного света», но и «...образ красоты примитивной, утешающей человечество, указывая источник всего истинного и доброго»[1].

Именно такой взгляд на искусство предрешил приход Урана в Grand Opéra, хотя, как человек верующий, он чуждался «соблазнов» сцены. «У него было два культа: вера и музыка делили между собою его душу, его жизнь»,— вспоминал хорошо знавший музыканта писатель и драматург Эрнест Легуве[2]. Но вера в Глюка, Моцарта и Россини взяла, по-видимому, верх. П. Гарно рассказывает об улыбке, с которой парижский архиепископ встретил Урана, пришедшего к нему за разрешением работать в опере. Это было в 1816 году. Уран пошел на этот компромисс, но дал при этом слово всегда сидеть спиной к сцене. И, надо отдать должное его твердости, он выполнял свой зарок неукоснительно. Легуве писал впоследствии, что даже в балетных соло, когда, казалось, контакт скрипача и балерины был необходим,

[1] P. Garnault. Chretien Urhan, стр. 100.
[2] E. Legouve. Soixante ans de souvenirs. Paris, 1886, т. II, гл. VIII, стр. 118.

Уран продолжал играть, отвернувшись от сцены и следя только за дирижером. Он подвергался ироническим шуткам, нападкам, насмешкам. Один из музыкантов оркестра, подписавшийся не без злой иронии «Saint A.», сочинил эпиграмму, смысл которой сводился к тому, что Уран закрывает глаза как раз в то время, когда большинство оркестрантов их открывает. Критики называли скрипача «монахом в оперном театре». Но проходили годы, Уран продолжал возглавлять оркестр, великолепно играл все соло, и... продолжал сидеть спиной к сцене. И к этому постепенно привыкли.

«Проницательные черные глаза, тщательно выбритые щеки, лоб, отливающий желтизной старинных статуй,— рисует его портрет П. Гарно. — На этом теле... была голова слишком крупная, но величественная и благородная, вместилище глубоких мыслей и обширных идей, сверкавшая огнем чисто интеллектуальной жизни» [1].

Помимо работы в оркестре Оперы, К. Уран постоянно занимался камерным исполнительством, выступая в различных ансамблях. По-видимому, камерное музицирование было особенно близко ему. В 1814 году П. Байо пригласил его принять участие в качестве альтиста в квартетных утренниках, которые он устраивал с целью популяризации мало известной в Париже камерной музыки Боккерини, Гайдна, Моцарта, Бетховена. В утренниках П. Байо участвовали Ж. Видаль, Миай, Е. Созе, Васлен и Л. П. Норблен. По словам Е. Созе игра этого ансамбля была «...настоящим священнодействием» [2]. Часто квартет Байо играл в доме одного из самых образованных в Париже музыкантов-любителей — аббата Бардена, где собиралось избранное общество.

В 1832—1833 годах К. Уран, откликнувшись на просьбу Ф. Ж. Фетиса, принимает участие в организованных им «Исторических концертах» как альтист и виоль д'амурист. С его участием было исполнено множество произведений композиторов XVI—XVII веков.

В 30-е годы К. Уран играет первую скрипку в квартете, собиравшемся в особняке маркиза де Про. По-видимому, для него не представляло труда совмещение таких инструментов, как скрипка, альт и виоль д'амур. В 1837 году Ф. Лист решил организовать в зале Эрара серию из четырех камерных вечеров, целиком посвященную произведениям Бетховена. Парижане в те годы были еще мало знакомы с его камерным творчеством. На одном из вечеров прозвучало бетховенское фортепианное трио в исполнении Ф. Листа, К. Урана и А. Батта. В лице К. Урана Лист нашел не только образцо-

[1] P. Garnault. Chretien Urhan, стр. 101.
[2] Там же, стр. 102.

вого исполнителя-скрипача, но большого знатока и тонкого ценителя камерно-инструментального творчества Бетховена.

Э. Легуве, нарисовавший в своих мемуарах яркий портрет К. Урана, причислял его к виртуозам второго порядка. Прав ли был он? Мы располагаем и другими оценками исполнительского мастерства Урана. Парижская пресса в массе своей высоко оценила концерты Урана-скрипача. Сейчас трудно безапелляционно утверждать, что Легуве был несправедлив к Урану, да и можно ли судить о рангах в искусстве с чужих слов? Но тем не менее нельзя не привести факт, сам по себе оспаривающий мнение Легуве. Главный дирижер Grand Opéra Ф. Габенек, работавший с Ураном бок о бок, пригласил именно его занять место концертмейстера в организованном по его инициативе симфоническом оркестре «Общества концертов консерватории». При этом Габенек выхлопотал для Урана специальное исключение из устава общества, предусматривавшего участие в концертах только профессоров и преподавателей консерватории. Сам отличный скрипач, Габенек мог с большей объективностью судить об исполнительском облике Урана, чем литератор Легуве.

Значительный интерес современников вызывали выступления Урана с сольными программами на виоль д'амуре. Берлиоз в своем «Трактате по инструментовке» (1844) писал, что Уран является единственным в Париже артистом, владеющим игрой на этом замечательном инструменте. Именно для Урана писались соло для виоль д'амура в опере Р. Крейцера «Рай Магомета» (1822), в увертюре Шнайцбрефера «Земир и Азор» и, наконец, знаменитое соло в «Гугенотах» Д. Мейербера (1835).

По словам работавшего вместе с Ураном в оркестре Оперы Э. М. Дельдеве (1817—1897), соло виоль д'амура в романсе Рауля «Белее белого горностая» (I акт «Гугенотов») было написано Мейербером первоначально для солиста оркестра виолончелиста Л. П. Норблена. Но в процессе репетиций оперы (а Габенек провел 27 репетиций прежде чем 29 февраля 1836 года состоялась премьера) Мейербер внес в партитуру ряд изменений, одно из которых коснулось названного соло[1].

В «Школе игры на виоль д'амуре» Л. Т. Миландра[2] рекомендуется настраивать семь струн инструмента следующим образом: *la*$_1$, *re*$_2$, *la*$_2$, *re*$_3$, *fa* ♯$_3$, *la*$_3$, *re*$_4$. К. Уран же применял другой строй: *re*$_2$, *fa* ♯$_2$, *la*$_2$, *re*$_3$, *fa* ♯$_3$, *la*$_3$, *re*$_4$. Оба этих способа настройки позволяли с наибольшим удобством для исполнителя использовать виоль д'амур в ре мажоре. Это было

[1] E. M. Deldevez. L'art du chef d'orchestre. Paris, 1878, стр. 198.

[2] L. T. Milandre. Méthode facile pour la viole d'amour. Paris, 1771. Этот способ настройки инструмента Миландр выделял из ряда других, упоминаемых им в своей «Школе», как наиболее часто употребляющийся.

учтено такими композиторами, писавшими для виоль д'амура в XVII—XVIII веках, как А. Ариости и А. Вивальди; эту же тональность ре мажор избрали в названных произведениях Р. Крейцер и Шнайцбрефер. Мейербер же, переменив инструментовку романса Рауля в «Гугенотах» и введя вместо виолончели виоль д'амур, больше соответствующий характеру романса в темброво выразительном отношении, оставил тональный план первоначального варианта этого романса без всяких изменений. Прелюдия к романсу написана в ре мажоре, а сам романс, где виоль д'амур аккомпанирует пению Рауля, в си-бемоль мажоре. Не исключено, что, сыграв прелюдию на виоль д'амуре, в самом романсе Уран брал в руки альт, как это делается и в наше время.

«В Париже первым и, без сомнения, последним Уран исполнил это соло с такой виртуозностью, о которой любители надолго сохранят память», — писал П. Гарно[1].

Говоря об исполнении К. Урана на виоль д'амуре, один из его современников писал: «Когда его смычок касался семи струн, артист извлекал ослепительные арпеджии гармонических звуков. Эти снопы нежных звуков струились из инструмента и производили впечатление сверкания света...»[2].

Лучшей хвалой виольного искусства Урана является тот факт, что выдающийся знаток оркестра Г. Берлиоз, увлеченный его игрой на этом инструменте, полюбил виоль д'амур и писал в «Трактате по инструментовке», что никакой другой инструмент не способен лучше выразить экстатические и возвышенные чувства. И. Г. Кастнер — автор другого руководства по инструментовке (1837) описал свою встречу с Ураном, любезно принявшим его в своем кабинете и много игравшим по его просьбе на виоль д'амуре. «Забыв про эксцентричность музыканта.., я слушал с глубоким восхищением виртуоза, который извлекал из виоль д'амура звуки божественные и чарующие»[3].

Некоторое время К. Уран увлекался игрой на незадолго до того изобретенной М. Вольдемаром альтовой скрипке (violon-alto). Ознакомившись с этим изобретением скрипача из Орлеана, Уран переложил для violon-alto ряд пьес, которые исполнял в концертах. В то же время он играл и оригинальные произведения для violon-alto, в частности «Бравурный полонез» Й. Майзедера[4] (Париж, 18 января 1835 года)..

[1] P. Garnault. Chretien Urhan, стр. 104.
[2] Там же.
[3] Кастнер рассказывает, что, узнав о цели его визита, Уран незамедлительно достал из футляра виоль д'амур, закрыл ставни окон, и в наступившем мраке полились потоки мелодий (P. Garnault. Chretien Urhan, стр. 107—108).
[4] Joseph Meiseder (1789—1863) — композитор и скрипач, ученик Шуппанцига и исполнитель второй скрипки в его знаменитом квартете.

Но очень скоро Уран понял, что альт отличается от скрипки далеко не только строем, что «гибридизация» Вольдемара не могла привести к положительным результатам, ибо была основана на стремлении, натянув на скрипку альтовую струну *До,* получить инструмент, совмещающий в себе качества скрипки и альта.

Наибольший интерес в исполнительском искусстве Урана представляет его превосходная игра на альте, к которому он всячески стремился привлечь внимание как к концертному инструменту.

Между тем, история альта в XIX веке складывалась неудачно. Интерес к нему со стороны музыкантов несколько раз вспыхивал в различные годы, но так же быстро угасал, как и неожиданно появлялся. Литература для альта была чрезвычайно ограничена. В эпоху деятельности К. Урана, в эпоху создания Берлиозом «Гарольда» еще не были «возрождены» забытые старинные сонаты и концерты, а новая музыка обходила альт своеобразным заговором молчания. Игрой на альте увлекались многие крупнейшие скрипачи XIX века: Н. Паганини, К. Липиньский, Ф. Давид, Ф. Лауб, Г. Эрнст, Й. Иоахим. Но в их блестящей концертной деятельности альтовое исполнительство было лишь эпизодом. Альт продолжал оставаться в руках скрипачей-неудачников, «стараниями» которых в немалой степени и создалась с годами дурная слава об этом инструменте.

Концерты Урана-альтиста были счастливым и чуть ли не единственным исключением. В программы своих концертов Кретьен Уран включал оригинальные произведения и транскрипции, большинство которых принадлежало ему самому. Концерты альтиста посещались парижскими и многими иностранными музыкантами. П. Гарно замечает, что «музыкальная известность Урана вошла в Париже в поговорку»[1]. Английский пианист и дирижер Чарлз Холл, познакомившись с Ураном в 1844 году, отзывался о нем как о «...замечательном альтисте», «лучшем из всех когда-либо слышанных»[2]. Соотечественник Холла музыкальный критик Шорлей, много путешествовавший и знакомый с исполнительским мастерством почти всех европейских виртуозов, писал об Уране еще более категорично: «Кретьен Уран — самый превосходный альтист в Европе»[3].

Даже Э. Легуве, скромно оценивший способности Урана, не мог, однако, не отметить, что все недостатки искупаются редкой и важной для музыканта чертой — наличием своего исполнительского стиля, своего «я» в искусстве, залогом ко-

[1] P. Garnault. Chretien Urhan, стр. 102.
[2] (Ch. Halle) Life and letters of sir Charles Halle. London, 1896, стр. 85.
[3] A. Carse. The orchestra from Beethoven to Berlioz. Cambridge, 1948, стр. 74.

торого были глубокое знание музыки и непогрешимый вкус.

Какова же была творческая индивидуальность первого интерпретатора «Гарольда»? Каковы были его идеалы в искусстве? Были ли в творческих индивидуальностях Урана и Берлиоза общие черты, предопределившие их сближение на почве «Гарольда», ставшие предпосылкой успешного воплощения симфонии первым ее исполнителем-альтистом.

Урана отличали постоянство музыкальных идеалов и строгость художественных принципов. Его кумирами были Моцарт и Бетховен, Глюк и Россини. Почитание Бетховена было у него совершенно безмерным. «Уран играет музыку Бетховена с глазами, омытыми слезами»,— писала в «Письмах путешественника» Жорж Занд[1]. К. Уран играл сонаты, квартеты и оркестровые произведения Бетховена, он прекрасно ориентировался в мире бетховенских образов, всячески пропагандировал его творчество. Перу Урана принадлежит статья о Девятой симфонии Бетховена, являющаяся, по мнению такого авторитетного критика, как Ж. Г. Продом, одной из наиболее интересных среди множества статей, написанных об этом гениальном произведении[2].

Легуве вспоминает о случае, происшедшем на одном из квартетных собраний в доме маркиза де Про. Во время исполнения бетховенского квартета в зал вошла знатная дама; произведя немалый шум своим появлением, она, усевшись, наконец, на свое место, начала перешептываться с соседкой. Внезапно раздались удары смычка о пюпитр, музыка остановилась. Уран поднялся и сказал вежливо, но достаточно твердо, что Бетховен заслуживает лучшего отношения к своим произведениям. Когда окончилось возобновленное после этой реплики исполнение и Легуве подошел к Урану, чтобы поблагодарить за наслаждение, музыкант был бледен и взволнован. «Никогда я не потерплю,— ответил он на поздравления, — чтобы в моем присутствии без должного уважения относились к исполняемым шедеврам»[3].

Известен и другой подобный случай. Уран с гневом обрушился на Габенека, посмевшего вычеркнуть при исполнении Девятой симфонии Бетховена фразу контрабасов. Несмотря на давнишнюю дружбу с Габенеком, несмотря на то, что Габенек возглавлял оркестр, в котором работал Уран, непримиримый музыкант поместил в одной из газет статью, направленную против Габенека.

Нельзя не вспомнить здесь Берлиоза, который перед лицом партера Grand Opéra уличал разговаривающих во время

[1] Письмо от 26 апреля 1836 г. Цит. по кн.: R. L. Evans. Les romantiques français et la musique. Paris, 1934, стр. 119.
[2] Статья опубликована в газете «Le Temps», 1838, 25 janvier.
[3] E. Legouve. Soixante ans de souvenirs. Paris, 1886, т. 2, стр. 121.

исполнения оперной увертюры, громогласно возмущался снятием тромбонов в «Ифигении в Тавриде» Глюка или заменой двух малых флейт обычными во «Фрейшютце» Вебера (дела того же Габенека!), выступавшего против посягательств Фетиса на «исправления» гармонии Пятой симфонии Бетховена и постоянно боровшегося против подобного «свободомыслия» в исполнительстве. Та же строгость художественных принципов, та же нетерпимость к малейшим проявлениям неуважения к музыке.

Уран и Берлиоз!.. Как много было общего между ними! Серьезная и глубокая школа основ музыкального творчества, полученная у Лесюэра, большая и упорная работа над собой, отличное знание классической и современной музыки, разносторонность музыкальных интересов при постоянстве художественных вкусов, подлинное обожание музыки и творческое горение, нетерпимость ко всем тем, кто относится к искусству без достаточного уважения, принципиальность и прямолинейность в их осуждении, — как свойственны все эти черты обоим музыкантам!

Оба они были по своей натуре музыкантами-просветителями. И в этом отношении они, конечно, не ограничивались лишь непримиримой критикой тех, кто искажал творчество их кумиров.

Уран, как и Берлиоз, немало сделал для ознакомления парижан с музыкой Бетховена. Когда в 1826 году Ф. Габенек пригласил к себе на квартиру музыкантов, чтобы исполнить «Героическую симфонию» Бетховена, тогда еще мало кому известную в Париже. Среди них был и К. Уран. Это было началом деятельности «Общества концертов консерватории». Уже тогда К. Уран не просто играл Бетховена, а боролся за него. Один из первых биографов Бетховена А. Шиндлер причислял К. Урана к маленькой фаланге парижских музыкантов, сразу и безоговорочно принявших его творчество. Более того, Шиндлер сообщает, что, когда «Героическая симфония» не была понята парижанами и обескураженный Габенек готов был уже отказаться от дальнейших попыток пропаганды бетховенских симфоний, именно Кретьен Уран вместе с несколькими музыкантами оркестра убедил дирижера обратиться к другой симфонии великого мастера. Пятая симфония, исполненная вскоре после этого, имела громкий успех и открыла Бетховену дорогу во Франции [1].

Значителен вклад К. Урана в дело пропаганды в Париже камерного творчества Ф. Шуберта. Помимо сочинения одиннадцати пьес на темы шубертовских мелодий, помимо квин-

[1] A. Schindler. Beethoven in Paris. Münster, 1842, стр. 8.

Квартет им. Комитаса

Генрих Густавович Нейгауз
(публикуется впервые).
Фото А. Л. Лесса

тета, написанного на основе шубертовских тем[1], Урану принадлежит заслуга введения на концертную эстраду Парижа песен Шуберта. Хорошо знакомый со знаменитым певцом Адольфом Нурри, Уран привлек его к исполнению сразу же завоевавших большой успех «Ave Maria», «Будь моей», «Астры» и других песен, ставших после этого постоянными в репертуаре многих вокалистов Парижа.

К. Уран, поклонник Бетховена и Шуберта, питал большие симпатии и к современной ему французской музыке, и, прежде всего, к творчеству Берлиоза. Знакомство Урана с Берлиозом произошло в конце 20-х годов, когда оба музыканта лишь начинали свою деятельность. Они встречались в опере и консерватории, они сталкивались в Cafe anglaise, где ежедневно бывал Уран и куда часто заходил посидеть за чашкой кофе Берлиоз. Имя Урана не раз мелькает в статьях и письмах Берлиоза, а его отзывы об исполнении Урана всегда благоприятны. Одно из первых своих сочинений — Рондо-ноктюрн «Балет теней» для хора и фортепиано — Берлиоз посвятил К. Урану. Знакомство, прерванное отъездом Берлиоза в Италию, возобновилось в 1834 году за несколько недель до премьеры «Гарольда».

Бетховен—Шуберт—Берлиоз... Во вкусах и привязанностях К. Урана своеобразно отражается историческое развитие музыки, ее путь от классиков к романтикам. На этом маленьком примере можно убедиться как в преемственности этих художественных методов, так и в том бесспорном факте, что явного антагонизма между ними в музыке, подобного антагонизму в живописи (Давид — Делакруа), в литературе (Расин — Гюго), по сути дела не было. Бетховен — классик нес в своем творчестве ростки грядущего романтизма. К. Уран, считая себя романтиком и сочиняя произведения, названные им самим «романтическими»[2], поклонялся классике, как это делал, впрочем, и «романтик из романтиков» — Г. Берлиоз.

Все сказанное здесь об Уране приводит нас к убеждению, что, обратившись к нему с просьбой исполнить сольную партию «Гарольда», Берлиоз видел в нем не только отличного исполнителя, но и музыканта, родственного во многом ему

[1] Fr. Schubert. 6 Melodies transkt. Chr. Urhan. Castellant; Fr. Schubert. 5. Melodies. Etudes d'expression Urhan, Ch. Castellant. Paris, 1880; Ch. Urhan. Qvintetto par 3 Altos, V-c, C-b. extrait des oeuvres de F. Schubert Rishault, Paris, 1834.

[2] «Романтическими» названы К. Ураном два его смычковых квинтета и два фортепианных дуэта, один из которых имеет романтический подзаголовок: «Она и я». Среди других сочинений Урана: смычковое трио (скрипка — альт — виолончель), дуэт для скрипки и фортепиано, пьесы для скрипки, альта, виоль д'амура и др. И. Г. Кастнер отмечал в этой музыке «свежесть и возвышенность», «мечтательность и меланхолию, а иногда молнии страсти».

самому, а это ведь было так важно для обеспечения успеха новой симфонии.

К. Уран с готовностью и большим интересом отнесся к предложению Берлиоза. Он не мог не знать, что альтовая партия в новой симфонии предназначалась для Паганини — об этом еще в первые дни 1834 года протрубили многие парижские газеты — и это налагало на него большую ответственность.

Почему именно альт был выбран Берлиозом для воплощения образа его героя? История создания симфонии, кратко изложенная выше, дает, в известной степени, ответ на этот вопрос. Альт и Гарольд не случайно оказались рядом. Берлиоз любил альт. Одним из его намерений в предполагавшейся им реформе консерватории было учреждение специального класса альтового исполнительства и спасение таким образом этого инструмента, которым почти безраздельно завладели неудавшиеся скрипачи. Тот факт, что альтовые партии в сочинениях Берлиоза стали более значительными, более виртуозными, также говорит об активных усилиях Берлиоза на этом пути. Не в привязанности ли к альту одна из причин творческой дружбы Берлиоза с Ураном?

Но мало говорить лишь о любви Берлиоза к альту. Сущность вопроса здесь в том, что своим композиторским чутьем Берлиоз понял полное соответствие таинственного меланхоличного и чуть глуховатого тембра альта характеру близкого его сердцу героя.

Премьера «Гарольда» не принесла Берлиозу удовлетворения. Дирижер Н. Жирар, много сделавший для того, чтобы помочь Берлиозу в организации концерта, явно не справился с его проведением. Партитура «Гарольда» не была прочувствована им, донести ее внутренний строй до слушателей он был не в состоянии. Берлиоз страдал, слушая, как «затягиваются» темпы. В представлении автора это было почти что гибелью «Гарольда». Но слушатели реагировали иначе. Симфония все же имела успех и была встречена шумным одобрением зала. Особенно большой успех выпал на долю К. Урана, игравшего, несмотря на все просчеты дирижера, исключительно вдохновенно, превзойдя «в воплощении роли рокового Гарольда фантазию Байрона»[1]. По единодушному требованию публики вторая часть симфонии «Шествие пилигримов» была повторена. Рецензии носили в большинстве своем восторженный характер, причем Уран был подлинным их героем. «Паганини квинты», «Байроном оркестра», «Сальваторе Роза симфонии» называли рецензенты К. Урана.

Симфония была еще дважды исполнена (14 и 28 декабря

[1] Ad. Boschot. Un Romantique sous Louis-Phillippe. H. Berlioz. 1831—1842. Paris, 1908, стр. 155.

1834 года). Исполнение продолжало оставаться далеким от идеала, и лишь тогда, когда за дирижерский пульт встал сам Берлиоз, «Гарольд» прозвучал с громадным успехом и, естественно, в полном соответствии с авторским замыслом. Это было в начале 1836 года; солировал снова К. Уран.

Исполнительская история «Гарольда» сложилась гораздо счастливее, чем можно было предположить по ее началу (отказ Паганини). К исполнению альтовой партии симфонии обращались многие большие артисты. «Гарольда» играли под авторским управлением Г. Эрнст, К. Липиньский, Ф. Давид, Й. Иоахим, Ф. Лауб, играли Г. Риттер, Л. Тертис, У. Примроз, Ф. Риддль, Д. Ойстрах, В. Борисовский, Р. Баршай, К. Кули, Л. Черны и другие. И во главе всего этого отряда скрипачей и альтистов стоит Кретьен Уран, давший жизнь берлиозовскому «Гарольду». К сожалению, мы не имеем возможности послушать его исполнение «Гарольда» в записи, но, судя по отличному владению им инструментом, судя по всему комплексу взглядов его на искусство, на музыку, составляющих творческое «я» Кретьена Урана, исполнение это было, по-видимому, интересным и ярким.

Г. Берлиоз разделял всех исполнителей на три категории. Первые — не способны переживать и чувствовать, вторые — обладают этой способностью, но не владеют своими эмоциями, третьи — истинные артисты, сочетающие «настоящую способность чувствовать» со «здравым смыслом и умом». Несомненно, что если бы очерк о Кретьене Уране писал автор «Гарольда», он отнес бы его именно к этой категории исполнителей.

ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СИМФОНИЙ (ТРЕХГОЛОСНЫХ ИНВЕНЦИЙ) И. С. БАХА В РЕДАКЦИИ Л. ЛАНДСГОФА

Н. Растопчина

15 двухголосных инвенций и 15 трехголосных симфоний, бытующих в педагогической практике под названием трехголосных инвенций, Бах завершил в Кетене в 1723 году. Обширное заглавие сборника на титульном листе, определявшее задачи композитора, гласило: «Истинное руководство, в котором любителям клавира, особенно тем, кто жадно стремится к обучению, указывается: 1) ясный способ как научиться играть не только два голоса, но — при дальнейших успехах,— 2) правильно обращаться с тремя обязательными партиями, а также одновременно познакомиться с хорошими изобретениями (inventiones), научиться самому хорошо исполнять их, и прежде всего — приобрести кантабильную манеру игры и солидную подготовку к композиции».

Это заглавие, написанное в характерном для того времени риторическом стиле, свидетельствовало о педагогическом значении, которое придавал композитор инвенциям и симфониям.

Некоторые исследователи баховского творчества, например А. Швейцер, считают, что инвенции и симфонии были написаны для клавикорда — нежного камерного инструмента, на котором возможна была «кантабильная» (певучая) игра. Однако для этого предположения нет достаточных оснований. Композитор адресовал пьесы «любителям клавира», то есть указал общее название для клавикорда и клавесина. Изучая инвенции и симфонии с учениками, он давал их играть на обоих инструментах. Медленные, певучие пьесы исполнялись на клавикорде, быстрые, требующие отчетливости и ясности передачи, — на клавесине.

Хотя симфонии были задуманы Бахом с педагогической целью, художественное значение пьес огромно. «...Их скромный объем включает такое обилие остроумных мыслей и богатство контрапунктических комбинаций, такую отточенность и своеобразие музыкального языка, что, несмотря на свое

более чем двухсотлетнее существование, они ничего не потеряли в свежести воздействия, и зрелый художник всегда возвращается к этому вечному источнику силы», — писал Л. Ландсгоф[1].

Симфонии — небольшие трехголосные пьесы — представляют собой вдохновенные миниатюры, отражающие разнообразные человеческие настроения и чувства: симфония D-dur, овеянная утренней свежестью, носит пасторальный характер; симфония F-dur полна огня и задора; светлую A-dur'ную симфонию отличает изящество и грация; нежную a-moll'-ную — спокойствие и созерцательность; глубокий возвышенный характер носит симфония f-moll, по словам Ф. Бузони, «своего рода «Passionmusik».

Бах пользовался в симфониях (как и в инвенциях) разнообразными полифоническими средствами: так, например, в симфонии f-moll — три самостоятельные темы, по форме пьеса напоминает фугу; симфония h-moll, благодаря фигурированным каденциям, воспринимается как часть органной токкаты; характер темы и «текучесть» движения придают C-dur'ной симфонии облик импровизационного прелюдирования; кажется, что симфония Es-dur написана в гомофоническом стиле, так как два верхних голоса, сплетенные воедино, как бы дополняют друг друга, а разложенные аккорды третьего голоса воспринимаются как аккомпанемент. Не случайно Ф. Бузони назвал эту пьесу «дуэтом в сопровождении лютни».

I

Впервые симфонии были изданы в 1804 году под редакцией И. Форкеля — ученика и первого баховского биографа. В своей редакции Форкель стремился воспроизвести баховский текст произведений. Сохранение авторского текста в неприкосновенности и отсутствие дополнительных редакторских пометок характерно также для издания Баховского общества и для редакции Г. Бишофа.

В наиболее распространенных в педагогической практике редакциях К. Черни и Ф. Бузони авторский текст снабжен темповыми, динамическими, артикуляционными и агогическими обозначениями, причем редакторские указания специально не выделяются, а вносятся прямо в авторский текст.

Структурные особенности редакции Л. Ландсгофа отличаются от упомянутых редакций. В основу этой редакции по-

[1] Л. Ландсгоф. Предисловие к следующему изданию: Joh. Seb. Bach. Die 15 zweistimmigen Inventionen und die dreistimmigen Sinfonien. Urtextausgabe. C. F. Peters. Leipzig.

ложен тщательно восстановленный баховский текст симфоний. Не внося никаких дополнительных обозначений в нотный текст[1], Ландсгоф в предисловии к редакции и в специальных «Замечаниях к исполнению» знакомит с характерными особенностями выразительных средств исполнения баховской музыки; в пояснительных нотных примерах обращает внимание на мотивное строение темы, расшифровывает украшения, определяет характер артикуляции, динамики, темпа, то есть дает исполнительские указания к каждой пьесе.

В большом критическом очерке к инвенциям и симфониям, изданном в виде отдельной брошюры «Revisions — Bericht zur Urtextausgabe von Joh. Seb. Bach Inventionen und Sinfonien», Ландсгоф описывает историю создания инвенций и симфоний, подробно останавливаясь на судьбе каждого баховского автографа, анализирует редакции инвенций и симфоний, детально сравнивает текст инвенций и симфоний в копиях баховских учеников с текстом в оригинальных рукописях композитора[2].

Бах трижды возвращался к замыслу этих пьес. Первый и последний варианты композитора сохранились в подлиннике; второй вариант — только в копии одного из баховских учеников, которая долгое время рассматривалась как оригинал.

Первая авторская редакция пьес относилась к 1720 году и находилась в сборнике, вошедшем в историю под названием «Klavierbüchlein» («Клавирная книжечка» Вильгельма Фридемана — старшего сына Баха[3]). В «Клавирную книжечку» Бах вписывал собственные пьесы и сочинения других композиторов. В нее входило свыше шестидесяти клавирных произведений. Двухголосные пьесы (впоследствии ставшие инвенциями) назывались в «Клавирной книжечке» «Preambules» (Вступлениями) и находились приблизительно в середине сборника (начиная с 32-го номера); трехголосные (будущие

[1] Редактор лишь заменяет старинные ключи современными и украшения, внесенные Бахом после 1723 г., обозначает более мелким шрифтом, аппликатурные указания принадлежат Эрвину Бодки.

[2] В 1961 г. Государственное музыкальное издательство выпустило в свет редакцию Л. Ландсгофа. К сожалению, издательство ограничилось лишь воспроизведением нотного текста инвенций и симфоний. «Замечания к исполнению», нотные приложения и «Revisions — Bericht» были определены в предисловии к изданию как отдельный самостоятельный вариант редакции, представляющий специальный интерес лишь для зрелых музыкантов, и опубликованы не были. Между тем эти материалы являются существенным дополнением, частью редакции, а не ее вариантом и представляют большой познавательный и художественный интерес как для музыкантов-исполнителей, так и для педагогов-практиков. Автор статьи в дальнейшем использует материалы «Revisions—Bericht».

[3] И. Форкель использовал копию этого варианта как основу для своей редакции симфоний.

симфонии) — назывались «Фантазиями» и заключали сборник. «Преамбулы» были отделены от «Фантазий» пьесами Телемана и Шольца. Порядок пьес был иным, чем в последующих баховских рукописях[1].

Копия утерянного подлинника отражала второй вариант произведений. В ней двухголосные пьесы назывались уже инвенциями, трехголосные — симфониями. Расположение пьес по тональностям было таким же, как и в «Клавирной книжечке», но группы инвенций и симфоний не были отделены друг от друга: каждой симфонии предшествовала инвенция в той же тональности. Вторая редакция симфоний, по сравнению с «Клавирной книжечкой», была богаче орнаментирована.

Окончательным вариантом инвенций и симфоний считается рукопись Баха 1723 года[2]. В ней пьесы называются так же, как и в предыдущем автографе (о котором мы судим по копии), но порядок пьес снова изменен: после каждой мажорной симфонии следует одноименная минорная[3]. В этой редакции Бах оттачивает форму, отшлифовывает гармоническую структуру, вписывает новые украшения, упорядочивает распределение материала между голосами.

В предисловии композитор поставил дату завершения инвенции и симфоний, однако в дальнейшем он продолжал совершенствовать их, изменяя и улучшая отдельные детали. Рукопись 1723 года служила рабочим экземпляром в течение всей жизни.

В своей текстологической работе Л. Ландсгоф большое внимание уделяет вопросам баховских украшений. Тщательное исследование баховских рукописей позволило ему определить отношение самого композитора к исполнению украшений.

В «Клавирной книжечке», предназначенной для занятий с маленьким Вильгельмом Фридеманом и вообще с начинающими, Бах поместил таблицу, в которой расшифровал исполнение наиболее распространенных мелизмов: трелей, мордентов, форшлагов, группетто и т. д.[4] В первых пяти пьесах сборника (напомним, что в «Клавирную книжечку» входили раз-

[1] Обе группы пьес были расположены по ступеням до-мажорной гаммы вверх и вниз: C-dur, d-moll, e-moll, F-dur, G-dur, a-moll, h-moll, B-dur, A-dur, g-moll, f-moll, E-dur, Es-dur, D-dur (B-dur и Es-dur являлись исключением.)

[2] Кроме Форкеля, все редакторы использовали этот автограф как основу.

[3] Симфонии располагались по тональности только в восходящем направлении: C-dur, c-moll, D-dur, d-moll, Es-dur, E-dur, e-moll, F-dur, f-moll, G-dur, g-moll, A-dur, a-moll, B-dur, h-moll.

[4] Эта таблица широко известна. Она приводится Швейцером, Друскиным, Алексеевым и др. Ландсгоф помещает ее в «Замечаниях к исполнению» в разделе «Украшения».

личные сочинения Баха, а также других авторов) Бах тщательно выписывал все украшения в партии правой и левой руки, что, кстати, служило поводом для равномерного развития обеих рук. В преамбулах же и фантазиях Бах обозначал украшения от случая к случаю, предоставляя исполнителю самому применять их в аналогичных местах. Следовательно, он считал, что исполнитель к моменту знакомства с фантазиями уже настолько опытен в искусстве орнаментики, что сумеет правильно исполнять украшения, руководствуясь общими указаниями композитора и собственным вкусом.

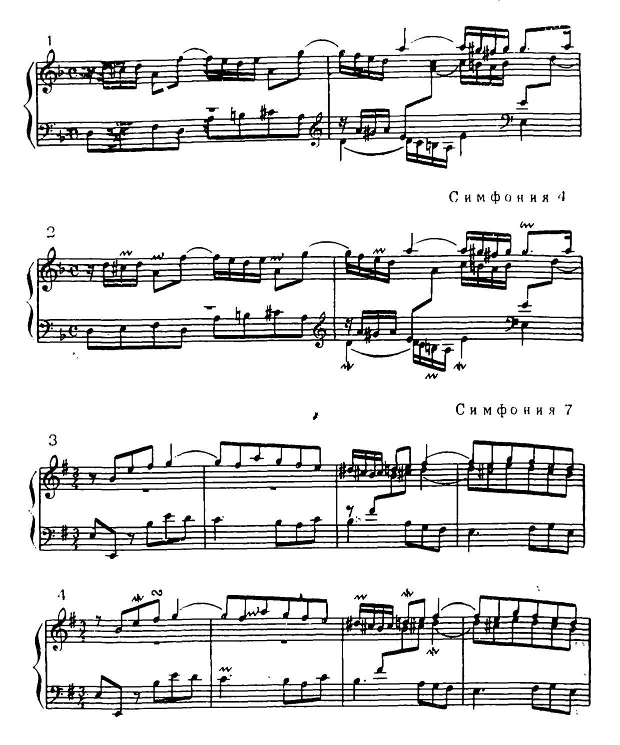
Этот вывод, сделанный Ландсгофом на основании изучения баховских рукописей, не означает, что исполнитель правомочен изменять авторский текст (пропускать украшения, обозначенные композитором, или менять характер украшений, как это делал К. Черни). Орнаментика — неотъемлемая часть мелодического языка Баха, и музыкант (исполнитель и редактор) обязан вдумчиво и бережно относиться к авторским обозначениям орнаментики. Вместе с тем исполнение украшений неразрывно связано с искусством импровизации, и опытный исполнитель, опираясь на глубокое знание стилевых закономерностей, может проявить в момент исполнения свой индивидуальный подход к трактовке украшений[1]. По воспоминаниям учеников, Бах, исполняя свои произведения во время занятий, часто варьировал и добавлял украшения, отсутствовавшие в рукописях. Ученики, нередко снимавшие копии с баховских произведений, вносили эти украшения, рождающиеся под влиянием вдохновения, в свои копии. Так в копиях появились новые, богатые орнаментикой варианты отдельных симфоний. В своей редакции Ландсгоф приводит Четвертую, Пятую, Седьмую, Девятую и Одиннадцатую симфонии в двух вариантах: как в авторской рукописи, так и в том виде, в каком они существовали в копиях учеников Баха[2]. Знакомство исполнителя с копиями баховских учеников помогает более полному раскрытию авторского замысла, а также дает представление о некоторых чертах исполнительского стиля Баха.

Приведем для иллюстрации темы симфоний d-moll и e-moll в оригинальной рукописи Баха и в копиях его учеников[3]:

[1] Показательно, что такой подход к украшениям характерен для исполнительского творчества таких замечательных интерпретаторов музыки Баха, как Ванда Ландовска и Глен Гульд.

[2] Обратим внимание на предположение редактора, что многочисленные украшения симфонии Es-dur Бах собственноручно внес в копию своего любимого ученика Г. Гербера.

[3] На примерах № 1 и № 3 симфоний d-moll и e-moll в оригинальной рукописи Баха, на примерах №№ 2 и 4—в копиях учеников композитора.



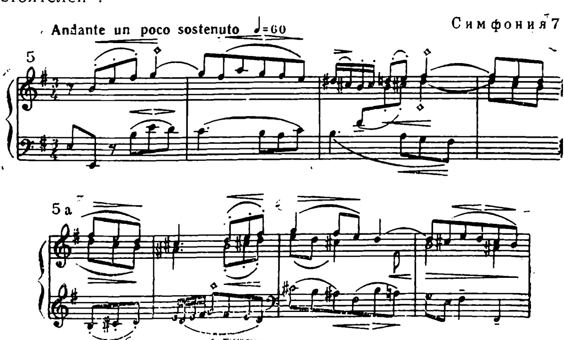
Большая текстологическия работа, проделанная Ландсгофом (изучение авторских рукописей, сравнение копий современников и учеников Баха, критический анализ различных редакций), позволяет считать, что в его редакции имеет место наиболее тщательно и точно воссозданный баховский текст инвенций и симфоний. Как уже упоминалось, Ландсгоф не ограничивается только текстологической работой. В Предисловии к редакции и в «Замечаниях к исполнению» он суммирует характерные черты выразительных средств исполнения баховской музыки.

II

Известно, что Бах почти не оставил в своих рукописях исполнительских указаний. В автографах инвенций и симфоний их очень мало (отдельные лиги в некоторых инвенциях и в симфонии f-moll). Отсутствие исполнительских ремарок создает перед интерпретатором музыки Баха большие трудности, и исполнительские примечания редактора приобретают в данном случае особенно важное значение.

В выборе выразительных средств интерпретирования Ландсгоф исходит из особенностей исполнительского стиля баховской эпохи, специфики звучания старинных инструментов, а также из характера и формы самих симфоний. Обратим внимание на динамические, артикуляционные и темпо-ритмические указания Ландсгофа.

Симфонии были написаны композитором для клавира (клавикорда и клавесина). Ландсгоф считает клавикорд лучшим инструментом для воплощения симфоний. Динамические возможности клавикорда были очень небольшими, звук — тонкий, певучий, но слабый. Исходя из этого, редактор полагает, что динамические пределы при исполнении симфоний должны простираться от pianissimo до mezzo piano.

Так как симфонии представляют собой полифонические пьесы, то Ландсгоф придает большое значение динамической дифференцированности звучания отдельных голосов. Он считает, что каждый голос должен иметь свои кульминационные моменты и спады звучности, и лишь в каденции или во время основной кульминации пьесы возможны одновременные для всех голосов динамические оттенки. На примере отрывков симфонии e-moll видно, что каждый голос динамически самостоятелен[1]:

[1] Знак — ◇, встречающийся на ритмически длинных нотах, имеет, по-видимому, интонационный смысл.

Однако редактор подчеркивает, что разнообразные градации звучания каждого голоса должны быть строго соразмерены и подчинены общему динамическому уровню (piano или mezzo piano).

Совокупность самостоятельных динамических линий трех голосов создает, по определению редактора, «полидинамику». «Когда несколько динамически различных голосов звучат одновременно, возникает полидинамика — важное выразительное средство выявления полифоничности ткани. Действие ее будет тем значительнее, чем расчетливее определена мера звучания и рассчитаны градации динамических оттенков»,— указывает Л. Ландсгоф[1].

Уместно вкратце сопоставить динамические указания Ландсгофа с динамикой К. Черни и Ф. Бузони.

Поверхностное ознакомление с редакциями инвенций и симфоний Черни и Ландсгофа может создать впечатление некоторой общности позиции в выборе динамических средств выразительности. И редакция Черни, и нотные примеры в «Замечаниях к исполнению» Ландсгофа отличаются обилием динамических нюансов — мелких динамических «вилочек». Между тем, динамические принципы Ландсгофа и Черни глубоко различны.

Стремясь возродить к концертной жизни произведения великого немецкого композитора, Черни первым создал редакцию инвенций и симфоний, в которой указания редактора облегчали понимание баховской музыки и делали ее более доступной. Интерпретируя Баха под влиянием исполнительского стиля первой четверти XIX века, Черни «украшал» баховские произведения многочисленными оттенками. Волнообразная нюансировка (множество diminuendo и crescendo) сглаживала контрастность характеристик и внутренний драматизм баховской музыки. Динамика Черни часто носила недифференцированный характер — звуковые изменения происходили во всех голосах одновременно.

В противоположность динамике Черни, мелкие и мельчайшие «вилочки» Ландсгофа отражают как бы «микродинамику» каждого голоса в пределах одной звучности. Редактор старается перенести в сферу фортепианного звучания звуковые особенности клавикорда.

Выдающийся интерпретатор баховского творчества Ф. Бузони выступал против чувствительности и галантной изысканности в толковании Баха. Редакция инвенций и симфоний Бузони отражала его художественное мировоззрение и исполнительские принципы. «Баховский стиль характеризуется прежде всего мужественностью, энергией, широтой и величием»,— отмечал Бузони. Эта эстетическая позиция обус-

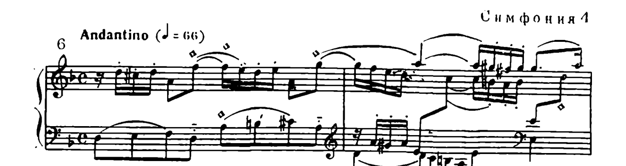
[1] Л. Ландсгоф. Bemerkungen zum Vortrag, S. 3.

ловила и выбор выразительных средств Бузони. Интерпретируя полифонного Баха, Бузони, как впоследствии и Ландсгоф, тщательно дифференцировал звучание, выписывая динамические знаки отдельно для каждого голоса. Динамике Бузони свойственны типичные для органа и клавесина яркие звуковые сопоставления, динамические и регистровые контрасты.

В отличие от Бузони, Ландсгоф считает, что объем, форма и характер симфоний не предполагают ни звуковых контрастов, ни регистровых сопоставлений. Среди его динамических пометок не встречается знака forte. «В piano и mezzo piano больше возможностей для разнообразной нюансировки, и полифоническая ткань слышна отчетливее, чем в forte и в fortissimo. Кроме того, длительное forte утомляет слух и мешает восприятию нескольких самостоятельных голосов»,— справедливо отмечает Ландсгоф.

Убедительно в целом обосновывая динамические средства исполнения, Ландсгоф вместе с тем высказывает суждения, в которых проявляется известная ограниченность его взгляда на исполнение баховской музыки. Ландсгоф не только учитывает звуковую специфику клавикорда, но предпочитает современному фортепиано клавикорд и клавесин. С этой позицией крупного исследователя и эрудированного знатока баховского творчества нельзя согласиться. Звуковая специфика произведений Баха, написанных в типично «клавесинном» или «клавикордном» стиле лучше воплощается на старинных инструментах, но фортепиано, более богатое по своим выразительным возможностям, полнее передает содержание и дух баховской музыки. Знакомство со старинными инструментами, с «оригинальным» звучанием баховской музыки, разумеется, очень полезно исполнителю. Оно обогащает его представление о творчестве композитора, помогает отобрать выразительные средства, уберегает от стилистических ошибок, расширяет слуховой горизонт...

В исполнительском искусстве баховского времени артикуляция, как выразительное средство исполнения, занимала огромное место. «Скованная» динамика органа и клавесина и звуковая ограниченность клавикорда стимулировала у исполнителей развитие техники разнообразного артикулирования, без которой невозможно было образное исполнение многоголосной полифонической музыки.

Ландсгоф считает артикуляцию одним из главных выразительных средств исполнительской характеристики тематического материала. Помня о замечательном мастерстве и неисчерпаемой фантазии, с которой Бах применял во время исполнения различные штрихи, редактор смело использует разнообразные артикуляционные сочетания. Одним из примеров может служить тема симфонии d-moll.

Основным артикуляционным приемом при исполнении баховской музыки Ландсгоф считает non legato. Вместе с тем, характер штриха зависит, по его мнению, от темпа произведения: быстрые и подвижные пьесы должны исполняться non legato и staccato, медленные произведения — legato. Об этом же свидетельствует и приведенное Ландсгофом высказывание К. Ф. Э. Баха: «Оживленное Allegro должно звучать ясно и раздельно, нежное Adagio — выдержанно и связно»[1].

Разделяя штрихи на три основных вида — legato, staccato и non legato, Ландсгоф подчеркивает многообразие нюансов в каждом штрихе: например, staccato может быть легкое и колкое (Ландсгоф изображает его так: . . .), энергичное и сильное (▼▼▼), тяжелое и удлиненное (- - -)[2].

Придавая большое значение артикуляции, как средству выразительности, Бузони также дифференцировал голоса различным артикулированием (см. например в его редакции симфонию f-moll), характеризовал тему комплексом разнообразных штрихов (см. симфонии F-dur и D-dur), основным видом туше считал non legato. Бузони, как и Ландсгоф отмечал, что legato должно носить «ограниченный характер», то есть быть скорее «пунктирным», чем слишком связным.

К. Черни предписывал преимущественно легатное исполнение симфоний. Не стараясь, подобно Ландсгофу и Бузони, подчеркнуть разнохарактерность каждого голоса, Черни проставлял в симфониях однотипные штрихи для всех трех голосов. Он не связывал характер туше с темпом произведения. Даже в быстрых симфониях мы встречаемся с лигами, охватывающими большие музыкальные отрывки. Можно предположить, что Черни руководствовался не столько объективными особенностями исполнительского стиля баховского времени, сколько собственным художественным вкусом и эстетическими принципами своего великого учителя — Бетховена. Черни часто слышал Бетховена и, возможно, его пиа-

[1] Цит. по Revisions—Bericht, S. 45.

[2] Те места, где нет никаких артикуляционных пометок, редактор рекомендует играть non legato.

низм оказал влияние на черниевскую интерпретацию баховских произведений.

Остановимся на темпо-ритмических указаниях Ландсгофа.

Определение темпо-ритма является важнейшей задачей, стоящей перед исполнителем.

Подобно тому, как темп речи и размеренность движений определяются темпераментом, душевным состоянием и характером человека, темп музыкального произведения отражает самые существенные черты художественного образа.

Особенно важно и трудно определение темпа для баховских произведений, поскольку они не содержат никаких указаний темпа, динамики и характера музыки.

Из чего же нужно исходить при выборе темпа для баховских симфоний? Прежде всего, из интонационного склада темы, из имеющихся артикуляционных пометок композитора и из характера орнаментики.

Именно эти компоненты определяли для Ландсгофа темп симфоний. Все симфонии, имеющие второй «украшенный» вариант (об этих вариантах упоминалось на стр. 266), трактуются редактором в спокойных, сдержанных темпах. В распевной, широкого дыхания симфонии e-moll указан темп Andante un poco sostenuto (♩ =60), в лирически-проникновенной g-moll'ной — Allegretto (♪ = 126), в симфонии Es-dur, с ее изысканной мелодией, «искрящейся» разнообразной орнаментикой — Andante sostenuto (♩ =50)[1]. Наиболее медленный темп проставлен в симфонии f-moll — Largo (♩ =48). В этой симфонии собственноручные лиги Баха и многочисленные украшения, имеющиеся в копии одного из баховских учеников, предполагают замедленное движение. Медленный темп, выбранный редактором, подчеркивает значительность и глубину одной из самых содержательных и величественных по характеру симфоний.

Надо сказать, что Ландсгоф вообще избегает чрезмерно быстрых темпов, предпочитая спокойные или умеренно оживленные темпы, как более соответствующие поэтической сущности симфоний (самый быстрый темп Ландсгофа — Allegro ♩ =96).

Ландсгоф отрицательно относится к черниевским темпам инвенций и симфоний, считая, что художественные вкусы автора «Школы беглости» и «Искусства пальцевой техники» оказали роковое влияние на его темповые указания.

В области интерпретирования Баха имело и имеет место мнение, что ритмическая свобода и импровизационность не соответствуют стилю исполнения баховской музыки. Между

[1] Все метрономические обозначения темпа нужно воспринимать, конечно, как относительные. Они приводятся нами здесь и в дальнейшем для большей наглядности и сравнения.

тем, без импровизационной непринужденности, тонких и разнообразных агогических нюансов невозможно воплощение одухотворенной баховской полифонии. Метрическая размеренность, «квадратность» исполнения мертвят живые чувства, лишают души и правдивости музыку Баха.

Определив по метроному темп симфоний, Ландсгоф отнюдь не требует «метрического» исполнения. Он допускает различные отклонения от основного темпа, подчеркивая, что, подобно тому, как разнообразные звуковые градации, необходимые для индивидуализации голосов, должны быть взаимосвязаны и подчинены основному динамическому уровню, так и небольшие ritenuto и accelerando обусловливаются общим темпом пьесы.

В нотных примерах к «Замечаниям» нет агогических оттенков. Редактор отказывается от каких бы то ни было агогических указаний, предоставляя исполнителю самому найти те небольшие изменения темпа, те сдвиги внутри фраз, которые способствовали бы достижению пластичности и внутренней свободы исполнения. Дело ума и вкуса, интуиции и чувства меры исполнителя воплотить тонкие «частности» tempo rubato. Опыт и знание объективных стилистических закономерностей исполнения помогают определить своеобразные «законы», которым эти «частности» подчиняются. Так например, Ландсгоф замечает, что закругленность периодов и фраз (через ritenuto) не соответствует исполнительскому стилю баховского времени и противоречит музыке симфоний, для которых характерна непрерывная линия развития. В конце пьесы Ландсгоф допускает небольшое замедление темпа, считая, что для органичного завершения движения в целом естественнее постепенность, нежели внезапность. Вспомним, что Бузони также иногда прибегал к расширению в конце, стремясь к монументализации характера пьесы...

Выполнение исполнительских указаний Ландсгофа — сложная задача для каждого пытливого и ищущего художника. Она требует от исполнителя огромной умственной и технической работы, большого напряжения слуха и памяти, умения активно мыслить и творчески подходить к авторскому тексту. В то же время знакомство с редакцией дает необходимые каждому интерпретатору баховского творчества знания, расширяет его кругозор, стимулирует самостоятельность мышления, развивает фантазию исполнителя.

Как уже упоминалось, во всех существующих редакциях (кроме тех, в которых только воспроизводится авторский текст) пометки редактора исполнительского и педагогического характера даются в самом тексте. Вне зависимости от того, отделяет их редактор от авторских ремарок (скобками,

шрифтом) или нет, такие указания имеются на каждой странице, в каждой строчке, почти в каждом такте произведения. Исполнитель, имея постоянно перед глазами такую редакцию, невольно привыкает к подсказкам, инертно начинает участвовать в процессе работы над произведением.

Ландсгоф оставляет нотный текст инвенций и симфоний «чистым» — свободным от каких бы то ни было добавлений. Все указания даются редактором отдельно. В «Замечаниях к исполнению» он знакомит исполнителя с основными чертами творчества Баха и стилевыми особенностями исполнения его музыки; в пояснительных нотных примерах — дает исполнительскую характеристику основного тематического материала. Такое разделение говорит о необычайной бережности и уважении к авторскому тексту, который рассматривается редактором, как неприкосновенный. Кроме того, указав характер исполнения отдельно и только на примере отрывка из симфонии, Ландсгоф тем самым дает большой простор личной инициативе исполнителя, который должен самостоятельно подумать над динамическим планом, определить кульминационные точки, выделить наиболее выразительные моменты в каждом голосе, найти разнообразные приемы воплощения фразировки и особый колорит для каждой пьесы. Естественно, что изучение инвенций и симфоний в редакции Л. Ландсгофа возможно лишь на определенной фазе музыкального развития, при наличии опыта и известной эрудиции исполнителя. Так, учащиеся музыкальных школ и училищ, очевидно, не смогут самостоятельно проанализировать исполнительские принципы Ландсгофа. Тем важнее является изучение его редакции исполнителями и педагогами-практиками.

«Артисту довольно нот самого сочинителя, ученику прибавляются суждения учителя...»[1] Возможно, эти слова А. Рубинштейна вспомнятся читателю, ибо Л. Ландсгоф, с одной стороны, предоставляет «артисту» авторский текст и дает простор его художественной индивидуальности, с другой стороны, обогащает «учителя» комплексом конкретных знаний, позволяющих повести ученика по правильному пути.

[1] Цит. по кн.: Л. А. Баренбойм. А. Г. Рубинштейн, Музгиз, Л., 1957, т. I, стр. 282.

ЖАНР «ПОБУДКИ» И НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ШОПЕНА

И. Бэлза

Говоря о задачах, стоящих перед пианистом, исполняющим шопеновские произведения, К. Н. Игумнов заметил: «Он должен прежде всего услыхать и понять то, что хотел сказать сам Шопен»[1]. В принципе такое пожелание может быть высказано о каждом композиторе. Но мудрые игумновские слова никак нельзя считать «общим местом», потому что задача исполнителя заключается прежде всего не в точности воспроизведения нотного текста, а именно в глубине того проникновения в авторский замысел, которое нередко выходит далеко за пределы этого текста. Вероятно, каждый органист, намечая регистровку произведений Дитриха Букстехуде, вспомнит о стихийной мощи игры любекского мастера, благодаря которой его имя было окружено легендами уже в дни юности Баха. И, быть может, современный орган даст больше возможностей воплотить замыслы Букстехуде, чем инструмент, на котором он выступал перед потрясенными слушателями,— точно так же, как вентильные (хроматические) валторны, применяемые в наше время, позволят считать правомерными изменения некоторых партитурных страниц Бетховена, ограниченного возможностями старых инструментов и доступным им натуральным звукорядом.

Но фортепиано, которым пользовался Шопен, мало чем отличалось от инструментов нашего времени. И перед исполнителем произведений Шопена, желающим как можно глубже постичь его замыслы, возникают задачи иного рода: возместить графический лаконизм нотной записи и прочитать то, что, по известному выражению Листа, «не пишется в нотах». Нередко обе эти задачи неразрывно связаны друг с другом,— и представляется поэтому целесообразным начать с вопроса об идейно-образном содержании музыки Шопена,

[1] Я. Мильштейн. К. Н. Игумнов о Шопене. «Советская музыка», 1949, № 10, стр. 51.

вопроса, в свою очередь, неотделимого от проблемы ее жанровой классификации.

В чрезвычайно ценной и содержательной работе, скромно озаглавленной «Заметки о музыкальном языке Шопена», В. А. Цуккерман пишет: «Можно назвать несколько жанров, опора на которые очень часто ощутима в музыке Шопена: марш, баркарола, хорал и речитатив. Этот перечень, возможно, вызовет у читателя некоторое недоумение: ведь у Шопена имеется всего лишь одна баркарола, два траурных марша, хоральных пьес он вообще не сочинял, а речитативов у него гораздо меньше, чем, например, у Листа. Но речь идет, во-первых, о темах, а не о целых произведениях, и во-вторых, о влиянии данных жанров отнюдь не только в «чистом» их виде, но и в сочетаниях, сплетениях». Это положение автор сопровождает примечанием: «Излишне называть здесь те жанры, которые прямо «объявлены» композитором и легли в основу целых произведений (мазурка, вальс, полонез и т. д.). Точно так же мы не говорим здесь о тех видах музыки, воздействие которых, хотя и не «декларировано», но разумеется само собой — польская народная песня, оперная кантилена»[1].

В работе В. Цуккермана, уже привлекшей внимание шопеноведов, в частности польских, тезис о том, что в шопеновской музыке приобретают особое значение именно названные автором жанры, получил всестороннее обоснование. И нет сомнения, что теоретические выводы, сделанные исследователем, представляют большой интерес и для исполнителей, стремящихся постичь — вспомним еще раз слова К. Н. Игумнова — то, «что хотел сказать сам Шопен». Нам кажется, однако, что такому постижению будет содействовать отчетливое представление еще об одном жанре, вне всякого сомнения, доминирующем во многих произведениях Шопена, порою даже дающем ключ к их пониманию. Развивался этот жанр уже у предшественников и старших современников Шопена и был рожден грозовой атмосферой лет, которые ознаменовались революционными порывами польского народа, крушением его стремлений и национальной катастрофой. Речь идет о жанре п о б у д к и.

Слово «побудка» (pobudka), древний корень которого, вошедший и в русский глагол «будить», встречается едва ли не во всех славянских языках (вспомним, в частности, что деятели патриотически-просветительского движения в Чехии назывались «будителями»), соответствует русскому слову «зо́ря». «Бить зорю́, зо́рю или играть зо́рю, обвещать, по воинскому уставу, при караулах, о закате и восходе солнца,

[1] В. А. Ц у к к е р м а н. Заметки о музыкальном языке Шопена. В сборнике: «Фридерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов». Составление и общая редакция Георгия Эдельмана. М., 1960, стр. 47.

делить день и ночь, для чего установлен особый барабанный бой и музыка»,— читаем мы у Даля[1]. С течением времени слово «побудка» приобрело в польском языке более широкий смысл и стало означать не только требуемые воинским уставом музыкальные сигналы, а и патриотические призывы, причем жанр побудки начал развиваться и в поэзии. Существуют, например, сборники побудок восстания 1794 года — кратких патриотически-призывных стихотворений. Именно это восстание, которое возглавил Косьцюшко, ознаменовалось созданием первых польских революционных песен и маршей, написанных Михалом Клеофасом Огиньским. «Косьцюшковские» традиции продолжали развиваться в польской литературе и музыке несмотря на подавление восстания. В произведениях, в особенности полонезах, старших предшественников Шопена, очень часто появлялись призывные темы, восходящие к жанру побудки, оказавшему сильнейшее воздействие на творчество не только Огиньского, но и Эльснера, Курпиньского, Лесселя, Островского, Липиньского, Марии Шимановской и многих других польских композиторов[2].

Так же, как у всех этих авторов, у Шопена появляются призывно-фанфарные звучания, которыми начинается уже си-бемоль-мажорный полонез, сочиненный семилетним композитором. Но в этом детском произведении, записанном рукой отца Фридерика и напоминающем, как отметил Здзислав Яхимецкий, полонезы Огиньского, жанр побудки не получил еще, разумеется, широкого развития: первые такты воспринимаются как трубные сигналы, построенные на ставшем к тому времени традиционным ритме полонеза (восьмая, две шестнадцатых, четыре восьмых). Обратим, однако, внимание, что уже в этом раннем произведении Шопена героическая призывность начальной побудки сочетается с лирической задушевностью и тонкой орнаментированностью «поющих» пассажей. Как мы уже не раз отмечали, такое сочетание характеризует уже многие дошопеновские полонезы, начиная с первых опытов Огиньского в этом жанре, и что Шопен, начиная свой творческий путь, не прошел мимо опыта своих предшественников, на которых многие историки музыки, к сожале-

[1] Владимир Даль. Толковый словарь, т. I. М., 1935, стр. 648. Ср. у Пушкина: «Зорю бьют...»

[2] Творчеству этих композиторов посвящены соответствующие главы в «Истории польской музыкальной культуры» (т. 1, М., 1954; т. 2, М., 1957), а также монографические работы и вступительные статьи автора этих строк к изданиям произведений названных мастеров. Перечень всех этих работ и статей содержится в библиографическом указателе, приложенном к сборнику: Игорь Бэлза. О славянской музыке. М., 1963, стр. 452—465. Вопросу о том, какую роль сыграл опыт предшественников Шопена в формировании его творческого облика, посвящена работа автора данной статьи «Проблемы изучения стиля Шопена» («Annales Chopin», 6. Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Warszawa. 1965).

нию, не обращают должного внимания. Между тем, творчество величайшего польского композитора преемственно связано со всем ходом развития отечественной музыкальной культуры, как народной, так и профессиональной. Восприняв наследие великих мастеров прошлого, Шопен, как показывает анализ его произведений, вместе с тем никогда не терял того национального своеобразия, которое уже в юные годы проявилось в мелодике, ритмике, принципах развития и жанровых особенностях его музыки, а затем непрерывно углублялось и достигло небывалой яркости в вершинных свершениях его гения. Поэтому интерпретация произведений Шопена немыслима без углубленного изучения черт этого своеобразия.

Прекрасная работа В. В. Пасхалова «Шопен и польская народная музыка», трижды издававшаяся в нашей стране[1] и переведенная на польский и чешский языки, представляет собою ценнейшее исследование о польских народно-танцевальных жанрах (преимущественно мазурах, куявяках и оберках), развивавшихся Шопеном на протяжении всей его творческой жизни. Эта небольшая работа заслуживает внимания не только шопеноведов, но и исполнителей, обращающихся к мазуркам Шопена (а можно ли себе представить пианиста, в репертуаре которого они отсутствуют?) и к более крупным сочинениям, опорой которых являются танцевальные жанры. Ни одному пианисту, играющему шопеновское Рондо ор. 5, нельзя пройти мимо того, что пишет В. В. Пасхалов об этой пьесе на стр. 53—54 своей работы, указывая, что не только гармония, метро-ритмика, но и форма данного Рондо вытекает из особенностей народного творчества, народно-музыкального быта. Синоптическая таблица, приложенная к книге (стр. 103—107), показывает, что все без исключения мазурки Шопена построены на народно-танцевальной основе. Некоторые из них могут рассматриваться как жанровые сцены из жизни народа, некоторые—как ностальгическое, окрашенное в лирические тона, воспоминание о родине, но совершенно ясно, что какой бы то ни было налет салонной сентиментальности искажает творческий замысел композитора.

Следует подчеркнуть это, потому что с такой искаженной

[1] Впервые эта работа была опубликована в журнале «Музыкальный современник» в 1916 г. Отдельные издания, переработанные и дополненные автором, были выпущены Музгизом в 1941 и 1949 гг. Польский перевод (Wiaczesław Paschałow. Chopin a polska muzyka ludowa) был издан в Кракове в 1951 г., а чешский (V. V. Paschalov. Chopin a polská lidová hudba) — в Праге в 1955 г. Пражское издание книги Пасхалова особенно ценно тем, что редактор издания Ярослав Прохазка дополнил его вступительной статьей и обширными комментариями, содержащими обзор шопеновской литературы, появившейся в годы, отделяющие это издание от последнего русского издания.

трактовкой шопеновских мазурок все еще приходится встречаться, хотя последние десятилетия принесли несомненные сдвиги в этом отношении благодаря развитию прогрессивных направлений в пианистических школах (особенно славянских) и трудам шопеноведов, в частности, польских и советских.

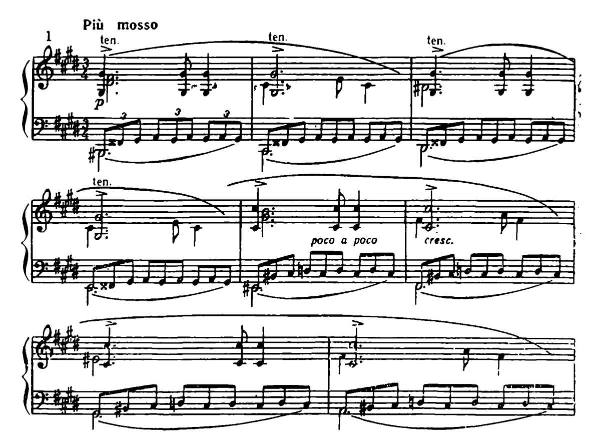
Труды Ярослава Ивашкевича и Юзефа Хоминьского, В. В. Протопопова и Л. А. Мазеля, Ю. А. Кремлева и А. А. Соловцова убедительно раскрывают глубочайшую народность и национальное своеобразие шопеновской музыки, ее демократизм, исключающий любые попытки уклона в сторону салонной трактовки. В частности, если речь идет о мазурках, то В. В. Пасхалов подчеркивает наличие в них (включая и поздние!) «тем, напоминающих грустные песни польского крестьянства о недоле»[1]. Мелодии, близкие к крестьянским песням и инструментальным наигрышам, отмечены различными исследователями и во многих других произведениях Шопена.

Развивая эти мелодии, композитор насыщал свою музыку громадным, многообразным содержанием, неразрывно связанным с жизнью родного народа и той национальной трагедией, которой, вслед за катастрофой 1794—1795 годов, было подавление восстания 1830—1831 годов. Сын человека, сражавшегося под знаменами Косьцюшко, Шопен в юношеские годы был близок со многими будущими героями «ноябрьской ночи», а с некоторыми из них встречался и во Франции, где его контакты с польской эмиграцией никогда не прерывались. Напомним, что в годы ноябрьского восстания жанр побудки особенно интенсивно развивался в польской поэзии и музыке. Многие повстанческие песни того времени, в том числе знаменитая «Варшавянка» Курпиньского и его же «Литвинка», мелодия которой впоследствии прозвучала в увертюре «Polonia»[2] Вагнера, примыкают именно к жанру побудки.

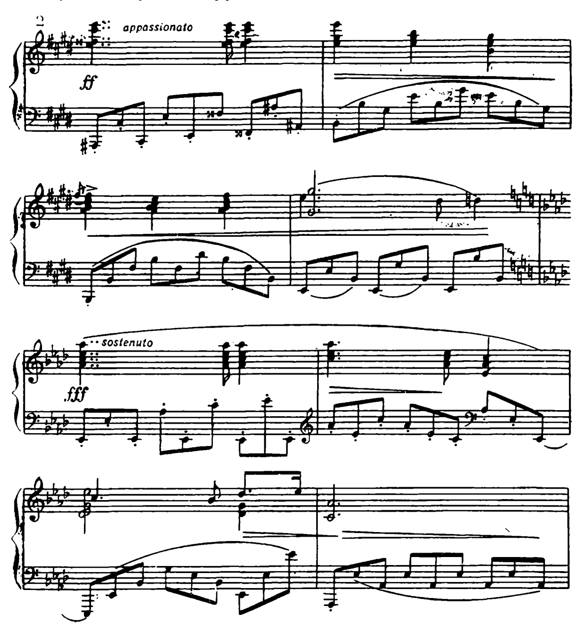
Призывы к освобождению родины не переставали звучать в польском художественном творчестве и после подавления восстания. С потрясающей силой прозвучали они в музыке Шопена, в поэзии Мицкевича и Словацкого. Не зная исторической обстановки 30—40-х годов прошлого столетия, нельзя представить себе с достаточной определенностью намерений «польского Моцарта», понять и должным образом интерпретировать его музыку, в которой, подчеркнем еще раз, героический жанр побудки достиг такой же вершины, как, скажем, жанр мазурки, также развивавшийся до Шопена.

[1] В. М. Пасхалов. Шопен и польская народная музыка. Музгиз, 1949, стр. 85.

[2] Karol Musiol. Richard Wagner und Polen. «Beiträge zur Musikwissenschaft». 1964, Heft I.

Побудка лежит, например, в основе шопеновской песни «Воин» (на слова одного из любимых поэтов композитора — Стефана Витвицкого, печатавшего в дни восстания в газете «Польский бард» свои патриотические песни — побудки) и, как уже было сказано, ряда полонезов. Знаменитый ля-мажорный полонез открывается типичной побудкой (ставшей в наше время позывными Польского радио) и, по существу, представляет собою органическое сочетание этого жанра с жанром полонеза. Такое переплетение жанровых элементов характеризует и ля-бемоль-мажорный полонез. Во многих произведениях Шопена звучат темы, которые можно назвать «траурными побудками». Их сумрачная фанфарность рождена трагическими переживаниями польских патриотов, запечатлевшимися, например, в ноктюрне до-диез минор, где после первой кантиленной темы (с уже намечающимся, однако, пунктированным ритмом) возникает тревожная вторая [1]:

Но в данном случае драматическое напряжение, возникающее в процессе развития этой темы, завершается ослепительно яркой кульминацией, фанфарность которой, несомненно, должна быть подчеркнута исполнителем путем соблю-

[1] Все нотные примеры даны по Полному собранию сочинений Шопена под редакцией Падеревского (Институт Фридерика Шопена — Польское Музыкальное издательство).

дения динамической градации, оттеняющей переход одной мажорной побудки к другой:

Такой переход от драматического смятения или лирических раздумий к мощным героическим призывам «побудочного» типа нередко встречается в крупных произведениях Шопена, в которых, как нам кажется, такого рода призывность далеко не всегда ощущается исполнителями. Это относится, в частности, к финалу си-минорной сонаты. Но прежде чем говорить об этом финале, необходимо хотя бы вкратце остановиться на концепциях шопеновских сонат, ибо нередко, в особенности у молодых пианистов, понимание этих концепций судя по исполнению, оставляет желать лучшего, а такие определения, как лиризм, драматизм, трагедийность, ведь не могут трактоваться совсем отвлеченно.

Еще Антон Рубинштейн назвал Сонату с похоронным маршем Шопена «драмой», указав также, что «во всех его

сочинениях слышатся рассказы, ликование о бывшем величии Польши, пение, горевание, плач о ее последующей погибели»[1]. Такое понимание шопеновской музыки, несомненно, способствовало тому, что Рубинштейн, вслед за Листом, стал ее гениальным исполнителем, заложив вместе со своим братом Николаем и Балакиревым основы русской традиции исполнения Шопена, развивавшиеся Танеевым, Рахманиновым, а затем многими советскими мастерами. С приведенными словами Рубинштейна непосредственно перекликается относящееся еще к дореволюционному времени высказывание А. В. Луначарского, считавшего похоронный марш из Сонаты си-бемоль минор «своего рода Монбланом музыкальных Альп» и подчеркивавшего, что «острота личных переживаний, страстный крик индивидуальной изболевшейся души здесь гармонично смешивается с колоссальным коллективным героем, траурным потоком массовой печали»[2]. Наиболее глубокий анализ шопеновской Сонаты с похоронным маршем дал крупнейший польский музыковед Юзеф Хоминьский[3], указавший, что именно похоронный марш, с которого началось сочинение Сонаты, стал ее идейно-образным центром, определившим содержание остальных частей, написанных, как известно, позже (примерно через два года), когда окончательно созрел замысел всего произведения. Этот замысел мы вправе охарактеризовать как музыкальное воплощение той национальной трагедии польского народа, которой было поражение восстания 1830—1831 годов и последующие годы николаевской реакции.

Рахманиновское исполнение данной Сонаты, по счастью дошедшее до нас в механической записи, можно по праву назвать подлинно классической интерпретацией этого величайшего произведения Шопена, близкой в существе своем, по словам К. Н. Игумнова, к рубинштейновской традиции. К. Н. Игумнов слушал Сонату в исполнении Рубинштейна, Асафьев запомнил, как играл ее Балакирев. Очень многие из нас слышали Г. Г. Нейгауза, К. Н. Игумнова, Л. Н. Оборина, Г. Р. Гинзбурга, Г. Н. Беклемишева, его несправедливо забытого ученика А. М. Луфера и многих других советских, а также зарубежных пианистов, игравших Сонату с похоронным маршем.

Как бы совершенно ни было исполнение того или иного произведения каким-нибудь выдающимся, даже великим музыкантом, настоящий мастер никогда не станет просто под-

[1] А. Рубинштейн. Музыка и ее представители (разговор о музыке). М., 1891, стр. 97.

[2] А. В. Луначарский. В мире музыки. М., 1958, стр. 41.

[3] Józef Michał Chomiński. Sonaty Chopina. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1960.

ражать ему. Но нет сомнения, что общность понимания произведения в той или иной мере обусловливает общность его трактовки. Итак, в чем же можно усмотреть эту общность, если говорить об исполнении русскими классиками (Рубинштейн, Балакирев, Танеев, Рахманинов) и советскими пианистами Сонаты с похоронным маршем? Прежде всего, думается, в монументальности, обусловленной трагедийным характером произведения. Заметим сразу же, что в исполнении некоторых наших, а также зарубежных (в особенности молодых) пианистов, превращающих виртуозность в самоцель[1], ощущению такой монументальности сразу же мешает чрезмерно быстрый темп, в котором нередко исполняется первая тема сонатного allegro. Из-за этого ее изложение становится каким-то скомканным, не хватает «дыхания» при подходе к кульминации (наступающей уже на 37 такте!), а, кроме того, такой темп (не раз приходилось нам слышать здесь presto alla breve, вопреки авторскому обозначению Doppio movimento, следующему за Grave интродукции), естественно, влияет и на темп исполнения разработки, в основном построенной именно на материале первой темы и эпиграфа-вступления, по характеру своему совершенно исключающего такое ускорение темпа.

Г. Н. Беклемишев, считавший недопустимым такое, по существу, совершенно произвольное изменение темпа, указывал также на значение ряда деталей в трактовке первой части Сонаты, отмечая, в частности, «набатность» органного пункта на доминанте, который звучит в последнем восьмитакте разработки, но не перестает звучать и в первом такте репризы: «Если в начале stretto позволить себе октавное удвоение этого *фа*, которое звучит затем как чей-то настойчивый голос, то как будто слышится начало похоронного марша из Первой сонаты Скрябина», — как-то сказал Григорий Николаевич[2], сыграв этот отрывок так, «чтобы *фа* в первом такте репризы воспринималось как отголосок органного пункта в предыдущих» (такты 162—170).

В те годы Ф. М. Блуменфельд иногда читал своим коллегам, а также нам, студентам, произведения Мицкевича в подлиннике. И Феликс Михайлович, и Г. Г. Нейгауз часто

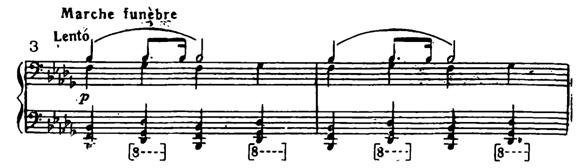
[1] В 1947 г. автору этих строк пришлось, беседуя в Вене с одним очень известным пианистом, спросить его, почему он играет в таком неимоверно быстром темпе первый этюд Шопена. Не уловив оттенка упрека, содержавшегося в этом вопросе, маэстро с гордостью ответил: «Я могу играть этот этюд даже вдвое быстрее...»

[2] Это было сказано Г. Оберману, учившему скрябинскую первую сонату, причем в начале похоронного марша Г. Н. требовал «гулкой раскачки квинт в басу». Беклемишев не раз подчеркивал близость Скрябина к Шопену, отмечая, в частности, призывный характер многих тем их произведений.

говорили о Польше, вспоминая своего родственника Кароля Шимановского, который, как известно, считал Генриха Густавовича лучшим исполнителем своих произведений, называя его «Henryk Wielki» («Генрих Великий»).

Однажды обсуждалось исполнение Сонаты с похоронным маршем одной из талантливейших молодых пианисток — воспитанницей Киевской консерватории. Говорилось о темпах, об октавах в скерцо и о многом другом, о чем всегда говорится в таких случаях. Генрих Густавович не сделал, помнится, ни одного замечания, а к концу обсуждения сказал: «А не дать ли ей прочитать какую-нибудь книгу по истории Польши, — тогда она поймет, что такое похоронный марш и какие нужно делать акценты на «фальшивых»[1] октавах скерцо, которое подготовляет этот марш». Слова об «Истории Польши» я вспоминал, слушая исполнение Сонаты с похоронным маршем Ваном Клиберном. То было, можно сказать, творческое поражение талантливого пианиста, видимо, совершенно не постигшего концепции Сонаты.

Как Ф. М. Блуменфельд, так и Г. Н. Беклемишев детально обсуждали эту концепцию, о которой мы впоследствии подробно говорили и с Г. Г. Нейгаузом. Григорий Николаевич указывал, что, основываясь на традиции, восходившей, по словам Бузони, который слышал об этом от листовских учеников, к авторской трактовке последних лет жизни Шопена (об этой традиции говорил мне и Эгон Петри, чье исполнение шопеновской музыки, далекое от какой бы то ни было салонности, заслуживает серьезного изучения[2]), Лист иногда играл похоронный марш из Сонаты, перенося четные аккорды в партии левой руки на октаву вниз:



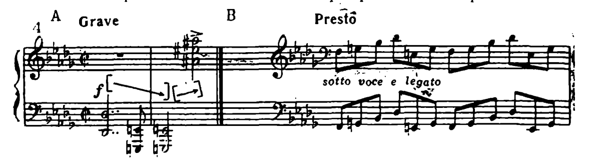
В связи с этим можно привести слова Бородина из его воспоминаний о Листе: «...Лист импровизировал партию фор-

[1] Имеется в виду многократное столкновение в низком регистре октав *ми—ми-бемоль, соль—соль-бемоль*. Ф. М. Блуменфельд и его ученица В. К. Стешенко резко подчеркивали это столкновение.

[2] Заметим попутно, что Карло Цекки и Клаудио Аррау, судя по тем крупным произведениям Шопена, которые нам пришлось слышать в их исполнении, также выдвигали на первый план монументальный драматизм произведений, причем Аррау с особенной силой подчеркивал трагедийные кульминации.

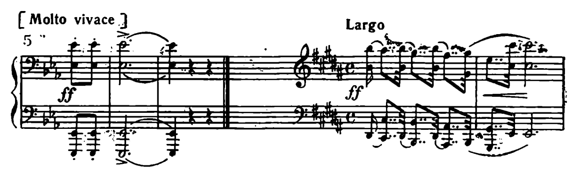
тепиано, в то время, когда орган и виолончель играли по нотам; каждый раз, при повторении он играл иначе,— даже совсем не то, что прежде. Но что он сделал из этого! Уму непостижимо! Орган внизу тянет pianissimo аккорды и терции; фортепиано с педалью дает *pp*, но полные удары; виолончель поет тему. Эффект выходит поразительный: совершенно как будто отдаленный похоронный звон густых колоколов, из которых один ударяет прежде чем другой перестал гудеть»[1]. Такое впечатление «отдаленного похоронного звона густых колоколов», кстати сказать, и создается, если четные аккорды в басу переносятся на октаву вниз. Отличавшийся редкой музыкальностью поэт Владимир Маккавейский, (ныне, к сожалению, совершенно забытый) говорил, что он вспоминал шопеновский марш, работая над переводом мореасовской «Старушки» и решая проблему аллитераций, которые создают звуковой фон балладного повествования:

Колокола под самым потолком
Пудовым помавают языком...

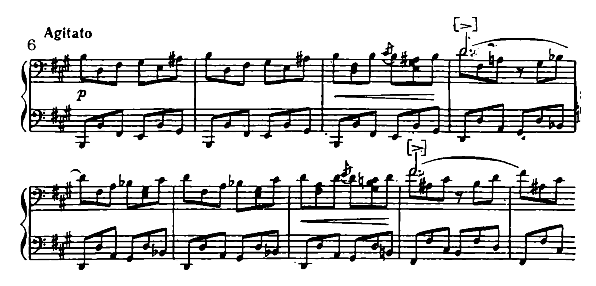
Последние две части Сонаты с похоронным маршем, в соответствии с авторским замыслом и глубоко раскрывающей его рубинштейновско-рахманиновской традицией исполнения, воспринимаются как заключительная кульминация трагедии, очертания которой возникли уже в первой части Сонаты. Что же касается скерцо, то именно в этой части наиболее отчетливо выступают «побудочные» элементы, начиная с открывающего эту часть квартового возгласа и яростных акцентов на заключительных долях многих тактов. Più lento — не разрядка напряжения, а включение в него элементов речитативно-кантиленных раздумий: прием, достаточно типичный для Шопена. Обратим, однако, внимание на требующие выделения рокочущие трели в низком регистре, предвещающие зловещие трели похоронного марша. Обратим также внимание на настойчиво интонируемый в финале интервал уменьшенной септимы (восходящей и нисходящей), который (также в нисходящем и восходящем движении!) появляется в самом начале Сонаты и («сжимаясь» порой на полтона) приобретает такое громадное значение в разработке первой части:

[1] Письма А. П. Бородина с примечаниями С. А. Дианина, вып. III. Музгиз, 1949, стр. 21.

Совершенно естественно, что именно эти ходы требуют выделения, которое поможет исполнителю раскрыть тематическую спаянность данного сонатного цикла, поражающего сочетанием крайней эмоциональной напряженности и мудрой композиционной стройности. Такое сочетание отличает и другой сонатный цикл Шопена — его последнюю фортепианную Сонату ор. 58. В этой сонате нетрудно найти прямые реминисценции из Сонаты с похоронным маршем, причем, как нам уже приходилось отмечать[1], вторая тема первой части сонаты си минор, является, по существу, вариантным развитием мелодии, звучащей в средней части похоронного марша сонаты ор. 35 и «цитируемой» в связующей партии сонаты ор. 58. Эта тематическая связь непременно должна быть учтена исполнителем и отражена в эмоциональной окраске кантилены, лирически-созерцательный характер которой, все же позволяет выделить содержащиеся в ней скорбные интонации, перекликающиеся, как это особенно ощущается в интерпретации Л. Н. Оборина, с печальной кантиленой третьей части сонаты. Именно в этой медленной части слышится и поступь похоронного марша, также маркируемая лучшими исполнителями Сонаты си минор, в частности — Обориным.

Изучая концепцию данного произведения, можно утверждать, что последняя фортепианная соната Шопена в целом представляется гениальным, необычайно широким развитием жанра побудки. К этому жанру вплотную примыкают и маршеобразно-призывная первая тема первой части, приобретающая особенно грозный характер в разработке, и «трубные» возгласы в скерцо, в конце его непосредственно переходящие в тяжелые удары с фанфарной кульминацией, открывающие медленную часть. Ни в коем случае нельзя делать большой перерыв между второй и третьей частями сонаты, так как это грозит утратой фактурной и энгармонической (*es-dis*) связи между ними:



[1] Игорь Бэлза. Фридерик Францишек Шопен. Изд. Академии наук СССР. М., 1960, стр. 392—394.

Весь финал Сонаты ор. 58 построен на героико-призывной теме, «побудочный» характер которой необходимо подчеркивать акцентами на кульминационных выдержанных (как бы «валторновых», а затем переходящих в более высокий «сияющий» регистр) звуках.

Обратим также внимание на то, что в дальнейшем развитии этой темы, графическая запись которой крайне лаконична, большое значение приобретает ход на квинту вниз (такты 19—22). Этот тематический элемент требует от исполнителя особого внимания к себе в дальнейшем. Дело в том, что иной раз героический характер финала несколько изменяется исполнителями из-за чрезмерной «брильянтности». Однако блестящие пассажи в верхнем регистре не должны отвлекать внимания от той большой тематической нагрузки, которую несет в этом финале партия левой руки, зачастую требующая выдвижения ее на первый план. И, говоря о не раз уже отмечавшейся поэтичности исполнения Обориным Сонаты ор. 58, нельзя не вспомнить, с каким громадным подъемом играл это произведение его учитель К. Н. Игумнов, достигая патетической силы в финале.

Если говорить о Сонате с похоронным маршем, как о высшем музыкальном воплощении национальной трагедии польского народа, то Соната си минор, несмотря на трагедийность некоторых образов, все же как бы вобрала в себя то стремление к консолидации патриотических сил растерзанной Польши, которым характеризуются годы создания сонаты, и именно поэтому оказалась насыщенной чертами героического жанра побудки, вообще говоря развивавшимися Шопеном на протяжении почти всей его творческой жизни. Нет сомнения, что понимание сущности этого жанра оказало, быть может, решающее влияние на трактовку шопеновской музыки, в частности сонат и Фантазии фа минор, такими выдающимися знатоками польской культуры, как Феликс Блу-

менфельд и Генрих Нейгауз, а также их ученики. Не будет преувеличением сказать, что в последние годы наиболее яркие страницы в историю исполнения произведений Шопена были вписаны Святославом Рихтером, который с покоряющей силой преобразил, например, «экзерсизность» Первого этюда в набатный гром, достигнув этого путем сильной маркировки октав в басу.

Эти строки писались, разумеется, не с той целью, чтобы дать обозрение отдельных достижений советских или зарубежных пианистов-исполнителей Шопена, а для того, чтобы констатировать, что трактовка его произведений делается постепенно все более и более глубокой. Думается, поэтому, что одним из самых серьезных заблуждений следует считать достаточно живучую тенденцию отмечать в шопеновской музыке или подчеркивать в ее интерпретации прежде всего ее изящество. Общеизвестно, что стихи Пушкина и Байрона необычайно благозвучны. Но, спрашивается, правомерно ли выдвигать это качество поэзии данных мастеров на первый план? И, характеризуя музыку Шопена, нужно говорить прежде всего не об ее изяществе, а о фанфарно-набатной призывности, присущей его сонатам, балладам, фантазии, полонезам, многим этюдам, прелюдиям и ноктюрнам. Обращаясь к вершинным достижениям шопеновского гения, чувствуешь рожденную эпохой и переживаниями народа грозную силу, величие, высокий драматизм, трагедийность образов в сочетании с пленительной задушевностью и проникновеннейшим лиризмом.

Не показательно ли, что зачастую «необычная» трактовка тех или иных произведений Шопена воспринималась затем как наиболее убедительная и глубокая? Вспомним хотя бы грандиозные блуменфельдовские кульминации в балладах, понемногу ставшие традиционными, беклемишевскую «грузность» в сонатах, ошеломляющее, чеканное fortissimo Эгона Петри в до-минорной прелюдии и могучую набатность звучания в прелюдии ми мажор, — в этих «камерных», романтических «миниатюрах»! И заметим попутно, что порою такого рода «деромантизация» Шопена позволяла отчетливее увидеть его истинный облик — не изнеженного парижского дэнди, а титана, творчество которого, так же, как творчество Мицкевича и Словацкого, прорезало молниями черные тучи, клубившиеся над Польшей. И, если в исполнении Нейгауза не раз в лиричнейшие эпизоды шопеновских произведений врываются драматические акценты, то, ведь, нельзя забывать, что Шопен, тоскуя по родине, не мог создавать безмятежные идиллии, и что даже жанровые сцены в его мазурках окрашены в ностальгические тона.

Много тонких наблюдений над интерпретацией шопеновской музыки содержат работы таких авторитетных знатоков

искусства пианизма, как А. А. Николаев и А. Д. Алексеев[1]. Предлагаемая статья посвящена гораздо менее широкому кругу проблем, чем труды этих ученых. Нам остается лишь еще раз подчеркнуть в заключение, что исполнение произведений Шопена требует пристального изучения той атмосферы, в которой они создавались, и понимания не только музыкальных, но и национально-патриотических стимулов его творчества, способствовавших тому, что оно стало общечеловеческим достоянием.

[1] См., напр.: А. А. Николаев. Шопен в исполнении советских пианистов. «Советская музыка», 1949, № 10; А. Д. Алексеев. Русские пианисты. М., 1948. Эти работы и высказывания советских шопеноведов, относящиеся к затронутым вопросам, цитируются в статье автора этих строк «Шопен и русская музыкальная культура» («Annales Chopin», 2, Варшава).

СМЕТАНА-ПИАНИСТ И ЕГО ФОРТЕПИАННЫЙ СТИЛЬ

М. Смирнов

Бедржих Сметана был выдающимся пианистом своего времени. И как композитор, и как исполнитель, он создал самобытную чешскую национальную фортепианную школу, свой своеобразный национальный стиль игры.

Деятельность Сметаны в области фортепианного искусства была в высшей степени многогранной. Автор многочисленных сочинений для фортепиано, солист-виртуоз, участник камерных ансамблей, аккомпаниатор, педагог, он пользовался немалой известностью и как импровизатор.

Фортепианное наследие Сметаны так же, как и его младшего современника Дворжака, явилось краеугольным камнем чешского национального фортепианного искусства, определило на долгие годы пути его дальнейшего развития. Благодаря художественным достижениям обоих композиторов чешская фортепианная музыка сделалась заметным явлением и в истории европейской музыкальной культуры. Хотя чешские пианисты издавна славились по всему миру, (напомним имена Душка, Мысливечка, Кожелуга, Дусика, Томашка, Воржишка, Черни, Прача, Йеништы, Дрейшока и другие), только с появлением Сметаны и Дворжака в Чехии начинается период классического чешского национального искусства. Творчество Сметаны как бы олицетворяло целую историческую эпоху, полную стремлений, борьбы и надежд. Оно отражало новый этап революционно-демократического движения в стране. Для миллионов чехов, в музыке великого композитора слышался пламенный призыв к борьбе за национальную гордость и достоинство, за свободную родину. «Агитационное» воздействие музыки Сметаны было огромным. Недаром его имя стало знаменем борьбы передовых кругов чешских «будителей» за национальное возрождение родины.

В наши дни сочинение музыки с использованием фольклорного материала получает всеобщее горячее одобрение и поддержку. Не то было во времена Сметаны. Попытки созда-

ния им подлинно национальных произведений встречали яростное сопротивление со стороны реакционных представителей чешской знати и их австрийских хозяев. Каждое подобное сочинение рассматривалось ими как протест, как крамола. Напомним, что в Чехии был период, когда за исполнение народной песни по законам государства грозило суровое наказание. Сильным тормозом в развитии отечественного музыкального искусства являлось непонимание и подчас враждебное отношение к новаторству композитора и некоторых консервативно мыслящих чешских музыкантов. Нетрудно понять, сколько мужества, силы духа, воли требовалось Сметане в его благородной борьбе. Мало было родиться гениально одаренным музыкантом. Мало было обладать страстной, деятельной, увлекающейся натурой. Нужна была еще определенная направленность ума и характера, широкий идейный кругозор, чтобы искать и найти пути, которые поставили бы музыкальное искусство на службу высшим общественным интересам и задачам своей эпохи. Большую роль в воспитании мировоззрения Сметаны сыграли его отец, близкий «будительскому» движению, прививавший сыну вольнолюбивые идеи французской революции»[1], дружба еще со студенческой скамьи с передовым публицистом и общественным деятелем Карлом Гавличком-Боровским и, конечно, постоянное соприкосновение с народом. Только все это вместе взятое и помогло Сметане стать во главе прогрессивного музыкального движения Чехии середины XIX столетия и создать такие бессмертные произведения, как оперы «Проданная невеста», «Далибор», симфонические поэмы «Моя родина», квартет «Из моей жизни», трио g-moll и многие другие. Это же способствовало и фортепианному творчеству композитора, представившему собой одну из важных областей созидавшейся им чешской классической музыкальной культуры.

Сметана был исполнителем, обладавшим высокой пианистической культурой. В его репертуар входили произведения самых различных стилей и эпох.

Хотя на пианистическое развитие Сметаны, как было выше сказано, оказали большое воздействие крупнейшие европейские виртуозы и главным образом Лист, восторженным поклонником которого он оставался всю свою жизнь, однако нельзя забывать того, что чешский мастер сформировался как исполнитель именно в Чехии и воспитывался под руководством чешских педагогов (Прокша и другие). Это и определило национальную «почвенность» его искусства.

[1] Зд. Неедлы. Б. Сметана. Прага, 1924, стр. 64.

К сожалению, недостаточность источников не позволяет дать развернутую и полную характеристику исполнительского облика знаменитого пианиста.

В газетных и журнальных рецензиях единодушно отмечались в исполнении Сметаны исключительная глубина, содержательность, яркость художественных образов, страстная темпераментность, богатство звуковых красок, техническое совершенство. «Известно здесь и за границей,— писал журнал «Далибор» в 1873 году[1], — что дирижера Сметану и как пианиста смело можно поставить в ряд с самыми первоклассными мастерами этого инструмента». Газета «Народный листок»[2] подчеркивает в игре Сметаны необыкновенный художественный вкус. «Манера его всегда скромна и проста, чужда аффектации, она показывает сознательного и образованного артиста». В «Далиборе» говорилось об одном из концертов Сметаны, что пианист буквально «поразил публику тем, как легко он преодолел все трудности в «Риголетто» Листа», с какой поэтической проникновенностью «передал в ноктюрне ор. 37 Шопена очарование июльской летней ночи, в колыбельной ор. 57 того же автора тончайшие звуковые краски», а в своем «Воспоминании о Чехии в форме полек» «показал юмор нашей народной музыки»[3].

Во многих отзывах как по поводу сольных, так и ансамблевых выступлений Сметаны, говорится о необычайно остром у пианиста чувстве формы и развития музыки, умении передать на фортепиано «целый оркестр красок», добиться «поразительной слаженности и единства» в ансамблях.

Характерной чертой исполнительского стиля Сметаны Й. Йиранек, слушавший своего учителя особенно много в период жизни его в Ябкеницах, считает стремление «прочувствовать пение на рояле, используя с этой целью различия туше, окраски, тембров»[4]. Эти же тенденции отмечались уже у многих предшественников Сметаны. Так, например, известный чешский композитор и педагог Вацлав Ян Томашек писал про игру своего выдающегося современника Яна Дусика, что «его пальцы подобны ансамблю десяти певцов» и что «его прекрасный стиль, в особенности в cantabile, является подлинным идеалом для каждого художественного исполнения»[5]. Искусством одухотворенного пения на фортепиано отличалась вся славянская школа пианизма. Вспомним игру наших рус-

[1] «Dalibor», roč. I, 1873, čis. 2.
[2] «Národní listy» от 30 декабря 1864.
[3] «Dalibor», I roč., 1873, čis. 19.
[4] Josef Jiránek. O Smetanových klavírních skladbach..., стр. 17—18.
[5] И. Ф. Бэлза. Очерки развития чешской музыкальной классики, стр. 102—103.

ских пианистов, начиная от Глинки, Рубинштейна, Рахманинова и кончая советскими мастерами.

Йиранек особенно выделяет у Сметаны «обостренное чувство ритма», «огромную выразительную роль ритмических акцентов», владение в совершенстве искусством rubato. Последнее распространялось на исполнение не только кантиленных эпизодов, но и бравурных пассажей, в которых Сметана делал обычно большое количество ускорений и замедлений, очень ярко и естественно оттеняя их рисунок и мелодическое содержание. В исполнении Сметаны «агогика была развита сильнее, чем динамика»[1].

Судя по воспоминаниям Йиранка, приемы игры Сметаны отличались внешним спокойствием, простотой, экономичностью движений. Сметана любил применять «гибкие круговороты», исполненные staccato «всей рукой при почти незаметных движениях кисти». Руки пианист держал несколько необычно: «Кисти их были сильно приподняты»[2].

Что же ценил сам Сметана в исполнительском искусстве пианиста? На основе изучения его рецензий в газетах того времени, можно установить, что он с наибольшим сочувствием отмечает у концертантов единство, «гармонию духовного содержания и техники», верность замыслу автора, виртуозную отделку, «чистоту, стройность ансамбля с партнером, интересное составление программы»[3]. С теплотой отзывается Сметана о духовном проникновении артистов в содержание исполняемых произведений, о благородстве их фразировки, красоте звука, разнообразии тона.

Резкое осуждение вызывает у Сметаны отсутствие естественности, холодное исполнение, которые отталкивают слушателей, искажение авторского текста, добавление собственных бессодержательных каденций (отзыв об игре пианиста Бендля[4]). Возмущает его небрежность в кантилене у пианиста Синоша, несдержанность темпа, «стертость пассажей», слабость мастерства у Грюнфельда. Сметана дает уничтожающую характеристику Густаву Саттеру, как одностороннему виртуозу, не имеющему «никакого артистизма, художественной индивидуальности»[5].

Таким образом, мы видим, что у Сметаны на первый план выдвигается требование глубокой содержательности, проникновения в авторский замысел, образности, эмоционального увлечения, художественного и технического совершенства. Все эти достоинства, соединенные с удивительной простотой,

[1] Josef Jiránek. O Smetanovych klavírních skladbach.., стр. 18.
[2] Там же, стр. 17.
[3] «Národní listy» от 8 апреля 1865.
[4] Národní listy» от 20 декабря 1864.
[5] «Národní listy» от 4 апреля 1865.

естественностью, и вместе с тем индивидуальной яркостью и самобытностью, составляют и самое существенное в облике Сметаны-пианиста.

Наиболее ярким и своеобразным в фортепианном наследии Сметаны являются танцы (главным образом польки и все «Чешские танцы») или пьесы, где имеются элементы танцевальности. Последнее относится к рапсодии, фантазии, «Свадебным сценам». Большой интерес представляют и лирические миниатюры, в которых проявился национальный колорит. Таковы, например, «Пастушка», «Идиллия», «Утешение». Менее значительны этюды, соната, сцена из «Макбета» и многие ранние произведения типа каприччио, экспромтов, галопов, которые, вероятно, должны рассматриваться лишь как «проба пера» молодого таланта.

Фортепианная музыка Сметаны покоряет правдивостью и удивительной непосредственностью передачи эмоций.

«Сметана не был титан, как Бетховен, он был простой чешский человек, сила и красота коего заключается именно в этой его искренней, глубокой простоте», — писал Зденек Неедлы[1].

Фортепианные сочинения Сметаны привлекают яркостью и многоликостью художественных образов, полнотой и цельностью чувств и настроений, отраженных в них, душевным здоровьем. Колорит большинства произведений ясный, солнечный, в них много искрящегося веселья, задорной шутки, лукавства, мягкого юмора, нежности и легкой печали. Пьесы радостного характера имеют скорее оттенок задора, лукавства, забавной шутки и юмористичности, чем чувственной страстности или буйного, удалого веселья. (Не потому ли композитор столь охотно использовал именно форму польки, танца приятного грациозно-кокетливого, но не бурно-темпераментного.) Подобная же особенность присуща и чешскому фольклору. Не случайно столько юмора в произведениях Дворжака. Вспомним и бессмертного «Бравого солдата Швейка» Гашека. Но веселье и юмор в чешском искусстве и литературе проистекает не от легкомыслия и беспечности. Это не блестящее очарование, упоительное обольщение, скажем, вальсов Штрауса, не культ удовольствий, не результат забвения мрачных сторон действительности. В музыке Сметаны нашли отражение радость ощущения своей силы, выстраданная в тяжелой и длительной жизненной борьбе народа за свое право на свободную жизнь, борьбе, вырабатывающей в людях твердость, смелость и веру в счастливое будущее. Приходится только удивляться этому неиссякаемому роднику оптимизма, если представить себе мрачность эпохи, а кроме того, сложность и порой трагизм личной судьбы великого му-

[1] Зд. Неедлы. Б. Сметана, стр. 63.

зыканта. Источник оптимизма Сметаны коренится в неразрывной духовной связи с чешским народом, его идеями, настроениями, его искусством. Воспевание народной жизнерадостности и юмора — такова одна из характернейших черт всей вообще чешской культуры.

Другой важнейшей стороны национальной культуры — прославления героического прошлого страны — в своем фортепианном творчестве композитор не коснулся. Зато этой тематике он посвятил немало оперных и симфонических произведений («Далибор», «Либуше», величественный цикл «Моя родина» и другие).

Опора на разнообразные жанры чешского народного искусства не только внесла бытовой колорит в музыку Сметаны, но и помогла ему создать музыкальные образы широких обобщений и воплотить в звуках психологическую характеристику целого народа. Жанровая конкретность облегчает восприятие широкими кругами слушателей сочинений Сметаны. Основное место в фортепианном наследии Сметаны заняли жанры польки, скочны, дупака, фурианта, соуседски и других чешских танцев [1].

Танцевальные пьесы композитора можно было бы назвать фантазиями, новеллами в форме полек, фуриантов и т. д. Зд. Нееддлы, И. Ф. Бэлза и другие исследователи его творчества справедливо проводят параллель между Сметаной и Шопеном, поднявшими народные танцевальные жанры на невиданную художественную высоту. «Так же, как шопеновские мазурки, — пишет И. Ф. Бэлза[2], — польки Сметаны выходят далеко за пределы бытовой музыки, превращаясь в поэтичные миниатюры, насыщенные глубоким и многообразным содержанием». То же можно сказать и о других танцах композитора. Показательно, что сам Сметана подчеркивает, например, что польки 1850—1855 годов предназначаются не для танцев.

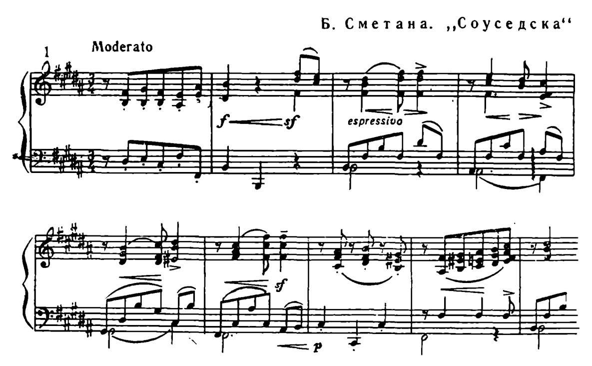
В ряде пьес можно представить себе не только пляски, хороводы, но и различные сцены: интимные беседы, любовные признания, сердечные излияния среди веселых празднеств. Посредством танца композитор раскрывает различные изменения душевных состояний танцующих (польки ми минор, ми-бемоль мажор, ля минор из «Чешских танцев»).

[1] Название «полька» происходит от чешского слова, обозначающего «половинку», т. е. полшага.

Фуриант (от чешского слова «гордец», «зазнайка») — стремительный танец, ритм которого характерен сочетанием трехчетвертного и двухчетвертного размеров (ритмов вальса и польки). Этот танец встречается у Сметаны не однажды, он появляется и в «Проданной невесте». Дупак — быстрый, темпераментный танец, для которого, как и для фурианта, типично притоптывание (по-чешски dupati значит топать).

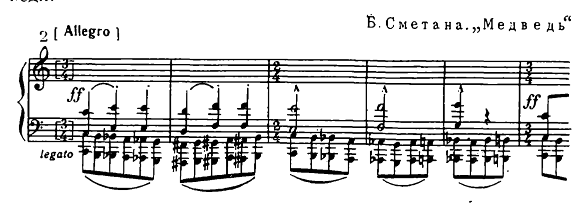
[2] И. Ф. Бэлза. Очерки развития чешской музыкальной классики, стр. 181.

В основной части пьесы «Соуседска» встречаются явно нетанцевальные фрагменты. «Мы видим, с каким высоким достоинством деревенские сановники... приступают к танцу, как взаимно друг другу кланяются и как затем отдыхают» [1].

Б. Сметана. „Соуседска"

Это бытовая народная сцена, запечатлевающая эпизоды деревенской жизни.

В пьесе «Медведь», возможно, изображены игры молодых людей. Со свойственным молодежи острым юмором и наблюдательностью словно копируются движения, повадки медведя:

Б. Сметана. „Медведь"



На праздник приходит дударь — сельский музыкант-волынщик и играет свою незатейливую мелодию (средняя часть пьесы). В операх «Проданная невеста», «Тайна» есть сходные сцены.

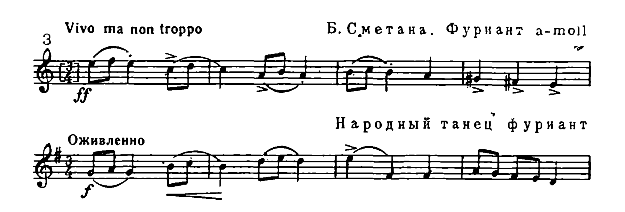
[1] Зд. Нееддлы. Б. Сметана, стр. 68.

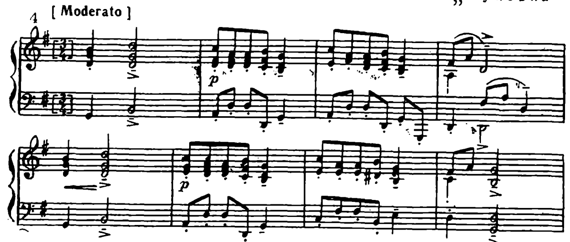
В «Луковке», «Овсе», «Улане» словно раскрывается содержание конкретных народных песен, на «сюжет» которых написаны эти миниатюры.

Как сами названия, так и характер, и построение пьес, позволяют говорить о программности замысла Сметаны, притом такой программности, которая корнями связана с бытовой, реалистической тематикой, подсказанной самой действительностью.

Картины веселых гуляний, когда поются задорные песни, водятся хороводы, участники которых стараются превзойти друг друга в затейливых играх и танцах, встречаются в «Чешской рапсодии» и «Фантазии на темы чешских народных песен». Душа народа, как говорил Горький, полнее всего раскрывается именно в веселье. Не случайно, что такого рода сцены широко распространены в операх и цикле «Моя родина» Сметаны («Влтава», «Из чешских полей и лесов»).

Задушевность, простота музыки Сметаны связаны с ее чарующей мелодичностью, истоки которой уходят в чешский музыкальный фольклор. Композитор развил в своих фортепианных сочинениях и множество подлинных народных мелодий (в пьесах «Улан», «Луковка», «Обкрочак», «Медведь», в вариациях, фантазии).

Одна из самых оригинальных черт творений Сметаны — сочетание чешской песенности с чешской танцевальностью. Сметановская танцевальность базируется на претворении целого ряда национальных танцев. Укажем хотя бы на сходство ритмов фурианта ля минор Сметаны с народным фуриантом:

Для сметановской ритмики типично также большое распространение синкоп, имеющих протяжный характер. Такой вид синкоп обусловлен особенностями чешского говора; чехи произносят нараспев некоторые безударные слоги, что и делает их речь такой мягкой и певучей:

Б. Сметана. „Луковка“

Нередко танцевальный ритм используется композитором для усиления характерности образа. В пьесе «Медведь» частая смена и полиритмическое сочетание размеров $\frac{2}{4}$ и $\frac{3}{4}$, а также замедления, помогают создать впечатление «неуклюжести», тяжеловесности, грузной, «косолапой» походки животного.

Напористость, стремительность достигается в фурианте ля минор сочетанием двух- и трехдольных метров.

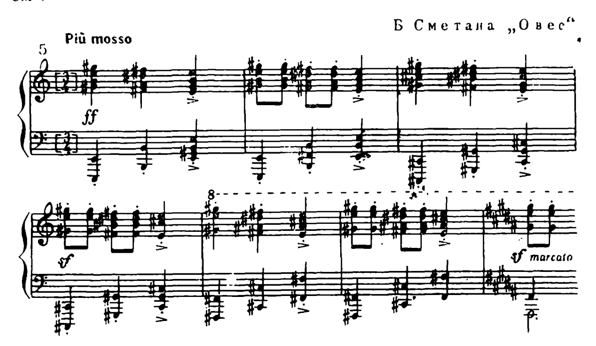
Национальная окраска музыки Сметаны определяется во многом и ее гармонической структурой. С моравскими песнями и появлением в них так называемой лидийской кварты (повышенной четвертой ступени) связаны и модуляции на тритон, пленяющие своей тонкой красочностью. Они встречаются в польке ор. 13 № 2, «Медведе» и других пьесах. Композитор использует «Моравскую» модуляцию, о распространении которой в чешском фольклоре говорил еще Яначек. Моравская модуляция — это переключение в тональность седьмой ступени лада («Обкрочак», «Чешская рапсодия»).

Композитор любит терпкие звукосочетания (подобные кратким, метким, «крепким» словесным народным выражениям). Резкие гармонические столкновения неоднократно возникают в «Обкрочаке», «Дупаке», «Скочне» и других.

В фортепианных сочинениях Сметаны много диатоничных, гармонически «бесконфликтных» фрагментов, когда подолгу удерживается одна светлая тоническая функция, или чередуются простейшие виды T — D, S — D — T (в «Скочне», «Дупаке», «Курочке», «Обкрочаке»). Они способствуют уравновешенности эмоциональной атмосферы.

Самобытным приемом, неразрывно связанным с формами народного музицирования чехов (и вообще славян[1]), служит прием так называемого сопрано — ostinato — варьиро-

[1] В. А. Цуккерман. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке, стр. 308—311.

вания гармонизации при сохранении мелодии. Например, в пьесе «Овес» звучит одна мелодия с разным сопровождением[1]:

В большинстве пьес внутреннее развитие не становится очень интенсивным. Композитор в своем фортепианном творчестве редко использовал такие музыкальные формы, где разработка тематического материала приобретает особо важное значение (концерт, соната, вариации). Пользуясь приемами сопоставления тем, Сметана чаще писал пьесы в сложной трехчастной форме, которые объединял в циклы. Напомним, что в середине XIX века циклические инструментальные жанры имели широчайшее распространение во всех странах (Шопен, Шуман, Лист, Чайковский, Мусоргский).

Иногда композитор прибегает к методу варьирования, а порой включает и элементы тематической разработки. Вариационность в таких пьесах, как «Курочка», «Луковка» и некоторые другие, возможно, обусловлена изображением игры, действия. В пьесе «Овес» достигается многообразие варьирования изложения одной темы с небольшими изменениями фактуры. Этот прием является отражением искусства народного варьирования. В некоторых случаях, как, например, в «Обкрочаке» правомерно говорить о подлинной симфонизации танца, настолько глубоко и интенсивно там тематическое развитие. Сильная трансформация темы происходит в коде «Чешской рапсодии», в польке ля минор из «Чешских танцев» и т. д. Показателем развития отчасти служат динамические репризы, например, в «Курочке», в «Соуседской».

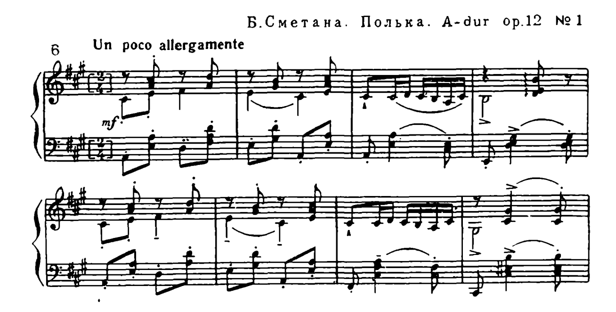
[1] Об этой особенности пишет проф. В. А. Цуккерман на стр. 311 упоминаемой работы.

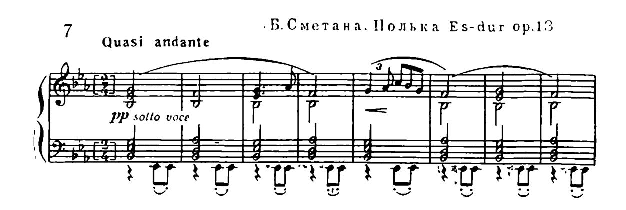
Некоторые сочинения композитор увенчивает яркими танцевальными концовками, праздничными, ликующими заключениями (фуриант, «Чешская рапсодия», полька ми-бемоль мажор). При этом иногда в коде утверждается лирическая тема из средней части, приобретающая здесь эмоциональный размах и виртуозный блеск. Чаще, правда, пышные коды не являются итогом длительного, непрерывного развития.

Фортепианный стиль Сметаны складывается из сочетания различных компонентов. Первый и наиболее замечательный среди них — имитация игры чешских народных музыкантов, использование форм бытового музицирования. В Чехии (да и в других славянских странах) большой любовью пользовались народные музыканты, играющие на волынке («дудари»).

Отголоском их исполнения и явилось весьма распространенное и необыкновенно разнообразное употребление Сметаной органного пункта. Ярчайший пример — средняя часть «Медведя», где органный пункт тянется 60 тактов, рождается целая сценка-картинка игры на волынке. Много квинтовых, «волыночных» органных пунктов и в дупаке, фурианте, рапсодии, фантазии и т. д.

Пастушечьи свирельные наигрыши-запевы рассеяны в ряде фортепианных сочинений композитора. Они имеются в фортепианном трио соль минор.

Певучесть служит главным средством выражения «душевной открытости» музыки Сметаны. Национальная специфичность сказывается в сравнительно коротком «дыхании» мелодий и их небольшом диапазоне. Длительные линии legato в фортепианных произведениях Сметаны встречаются гораздо реже, чем короткие. Наиболее распространены комбинации кратковременного legato со staccato:

Характерным является изложение мелодии, близкой по духу и строению чешской народной песне, в среднем регистре фортепиано на равномерно подвижном, плавном фоне в партии левой руки:

7 Б. Сметана. Полька Es-dur op.13

Аккомпанемент часто имеет форму остинатного органного пункта — квинтовых ходов без терции (смотри средние части обкрочака, дупака, «Овса» и других).

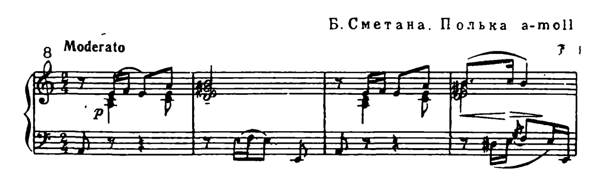
Сметана пользуется и фигурационным изложением мелодии. Эта черта сближает его с Шопеном. Фигурации в их сочинениях во многом играют одинаковую роль: они раскрывают мелодическое содержание музыки, имеют индивидуальный рисунок, зачастую весьма сложный и «узорчатый». Тем самым в этом отношении оба композитора продолжают традиции Бетховена.

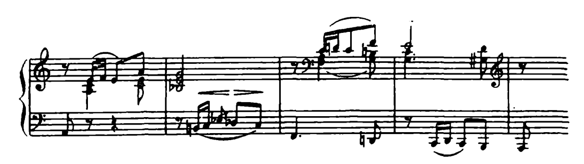
Мелодические фигурации у Сметаны отличаются от шопеновских краткостью, небольшим регистровым охватом и простотой сопровождения в партии левой руки.

Тенденция к певучести звучания инструмента проявляется и в полифоничности фактуры.

С целью усиления певучести звучания фортепиано Сметана, как правило, заполняет «остановки» в мелодии активным вступлением подголоска в партии левой руки, часто дублирующего мелодические обороты. Возникает контрапункт (условно говоря, второе действующее лицо), продлевающий общее движение. В результате рождается общая непрерывность кантилены.

8 Б. Сметана. Полька a-moll





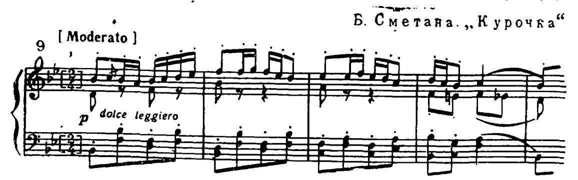
Нередко распевность главного голоса подчеркивается одновременным соединением звучания двух различных мелодий (например, в трио польки ми мажор или в пьесе «Овес» в партии одной правой руки). Подобные дуэты и даже трио нетрудно представить себе, слушая скóчну, «Курочку», вторую пьесу из «Свадебных сцен», самим автором названную дуэтом.

Большого распространения в фортепианных сочинениях Сметаны достигают канонические имитации, используемые композитором в самых различных музыкальных «ситуациях». Они имеются в средней части бурной скочны и в игровом наигрыше-запеве вступления к «Луковке», в грустных жалобах поэтической польки соль минор и призывных начальных фразах ярко праздничной польки ми-бемоль мажор или скерцозных до-мажорных фрагментах «Медведя».

Остинатные фигуры аккомпанемента польки fis-moll скочны являются интонационным повторением отрезка мелодии. В средней части польки фа мажор образуется равноправие, связанность, слиянность обеих партий (рук) в единую неразрывную мелодическую линию (дуэт). В польке ми мажор ор. 12 налицо два равнозначных голоса, которые постоянно меняются местами, подобно тому, как это делается в двухголосных инвенциях Баха.

Мелодично и звучание моторных стаккатных эпизодов в сочинениях Сметаны (полька фа мажор, рапсодия, обкрочак):

Б. Сметана. „Курочка“



Чисто виртуозные (нетематические) каденции у Сметаны встречаются редко. Их можно найти, пожалуй, только в «Фантазии», во вступлении к «Рапсодии» и в этюде «На берегу моря».

Танцевальность музыки Сметаны накладывает отпечаток на ряд особенностей фактуры. В пьесах молодого Сметаны встречается совсем простое сопровождение, типичное для лю-

бого обычного вальса, галопа, мазурки и т. д. В дальнейшем композитор отходит от традиционных форм аккомпанемента, индивидуализирует, усложняет его, делает более художественным. Рисунок сопровождения многих полек, «Рапсодии», «Чешских танцев» уже гораздо изысканнее, причудливее, а ритм сложнее.

Изменение роли аккомпанемента не уменьшает танцевальной характерности пьес. Оно призвано ярче выявить высокие художественные намерения композитора, превратить танцы в целые поэмы, сцены.

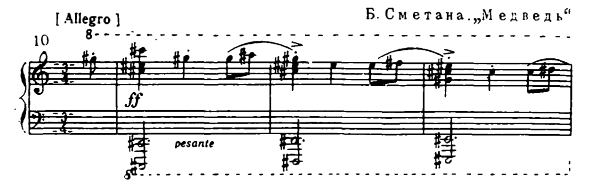
Танцевальность подчеркивается и фактурными контрастами. После полифоничности, разветвленности линий нередко появляются эпизоды с более простой, прозрачной фактурой. Такого рода контрасты имеются при сопоставлении певучих грустных или просветленно-элегических, созерцательных эпизодов с танцевальными. Вспомним опять польки a-moll op. 12, f-moll и другие.

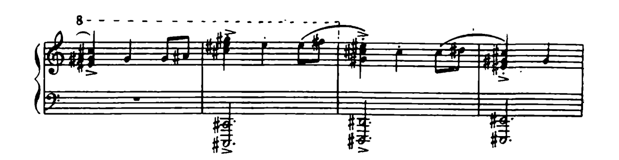
Праздничный характер пьес подчас выявляется автором нагнетанием динамики с помощью повторения остинатных фигур в партии левой руки: скочна, полька fis-moll.

В некоторых пьесах происходит последовательное разрастание фактуры от довольно прозрачной до пышной и массивной. Это бывает главным образом в праздничных концовках (кодах) пьес, когда танцевальное начало выявляется особенно интенсивно.

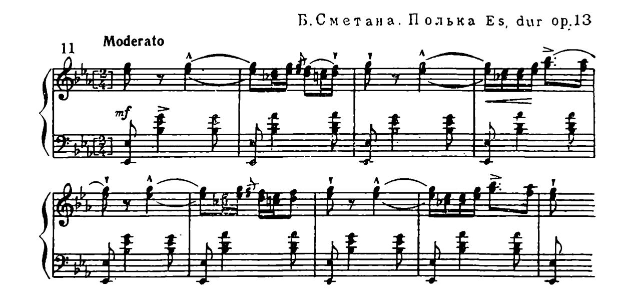
Сметана искусно пользуется тембро-фактурными средствами для выявления характерности образа. Так, в пьесе «Медведь» добродушие, физическая сила, неуклюжесть подчеркиваются тяжеловесным звучанием фортепиано, использованием очень низких регистров, гудящей, вязкой хроматической последовательности октав в левой руке legato. Для резкого контраста все это рельефно оттеняется прозрачно-звонкой, светлой краской (più mosso, канон). Дальше идет как бы сочетание обоих видов изложения: тяжелые, гулкие удары октав в нижнем регистре объединяются с резким, острым звучанием очень высокого регистра.

Большой разрыв между мелодией и аккомпанементом, широкая расставленность голосов ткани создает пустоту окраски, сохраняет тембровое своеобразие каждого регистра:

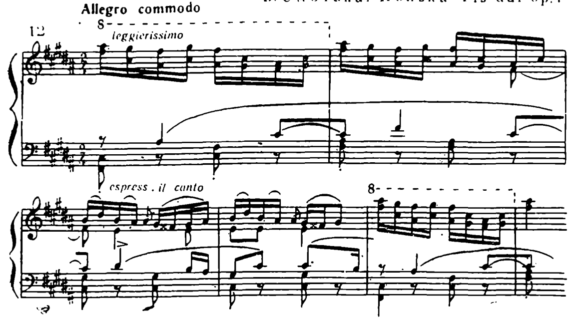


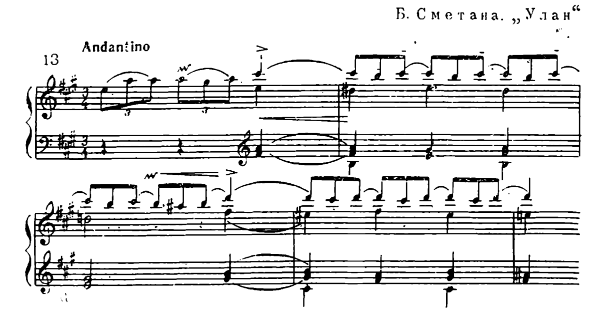


Попутно отметим, что эта форма фортепианного изложения — далекая предшественница и провозвестница некоторых фактурных приемов Прокофьева и Шостаковича. Интересно, что и в ранних сочинениях Сметана любил яркие регистровые противопоставления. В частности, в «Сказке» из цикла «Багатели и экспромты» с помощью этого приема создана замечательно живописная картина. В низком регистре чудится нечто мрачное, таинственное, страшное, а в верхнем высоко-высоко серебрятся звуки мелодии, спускающиеся затем стремительно вниз. Возникает фантастический, необычный колорит.

В польке ми-бемоль мажор ходы терций напоминают звучание фанфар, труб на балу, какие-то призывные кличи:

Последования двойных нот в польке Fis-dur помогают композитору нарисовать картину деревенского утра, залитого солнечным светом. «Эта сплошная свежесть, весна, ликование на небе и на земле, все здесь улыбается и радуется, полное особенного блаженства»[1]:

[1] Зд. Нееддлы. Б. Сметана, стр. 40.

Б. Сметана. Полька Fis dur op.7

Б. Сметана. „Улан“



Контрасты широкой фактуры, перемещений регистров, скачков, яркой динамики, с одной стороны, и стабильности в среднем регистре на piano с тоническим органным пунктом, с другой, имеют место в дупаке. Первый вид фактуры соответствует задорному, по-праздничному веселому характеру музыки, второй передает ощущение пасторальности, наивной доверчивости, чистоты.

Фортепианный стиль Сметаны на протяжении многих лет претерпел крупные изменения. Первые его сочинения были близки Шуману (ранние циклы), Шопену, Листу (этюды), отчасти Бетховену (соната). Влияние фортепианного стиля Шумана сказывается в тонкости красок, полифоничности фактуры типично шумановского склада, отсутствии «чистой» техники, замене гамм, арпеджио новыми индивидуально-вы-

лепленными фактурными рисунками, включающими и сложные виртуозные приемы изложения и т. д. Подобно Шуману, Сметана избегает чередования эпизодов кантиленного изложения с пассажным. В среднем периоде творчества Сметана сильнее тяготел к Листу и Шопену. Пожалуй, именно эти композиторы наряду с чешскими мастерами и определили в максимальной мере своим фортепианным искусством окончательное формирование пианистического языка чешского музыканта.

В произведениях средней поры творчества — этюдах, фантазии, «Макбете», Рапсодии преобладает увлечение виртуозным складом, связанное, вероятно, не только с усилением влияния Листа, но и с собственной большой концертной практикой.

В трех этюдах композитор решает технические задачи. В C-dur'ном этюде ставится необходимость растяжения руки на широких арпеджио. Здесь ощущается близость к этюдам Шопена As-dur ор. 25 (и отчасти C-dur № 1 ор. 10).

В этюде ля минор преследуется другая цель — выработка кистевого движения staccato (октавно-аккордовая техника). Контрасты узких и широких, «редких» и плотных, миниатюрных и мощных аккордов, большое динамическое разнообразие, множество скачков — все это требует от исполнителя выносливости и выдержки.

В третьем этюде ля-бемоль мажор — большом, ярком, концертном сочетаются крупная и мелкая техника, огромный динамический размах в коде с мягким звучанием лирической средней части, где чарует пение в партии правой руки двух голосов.

Несколько иная «трактовка» технического задания в этюде «На берегу моря». Технически сложная фактура призвана играть в нем звукоизобразительную роль. Звучание мелодии на фоне мелких «бурных» пассажей, охватывающих всю клавиатуру подобно страстной, взволнованной песне под шум морского прибоя. Могучие «взлеты» пассажей, октавное martellato, гул басов — все это близко листовской манере; романтический пафос, подъем, патетическая декламационность — тоже листовские.

Наряду с приемами изложения мелодии с помощью сложных видов фактуры (с использованием аккордов, бросков октав, могучих октавных басов) в «Макбете» и Рапсодии много «чистой» техники, то есть нетематических, связующих пассажей-каденций листовского типа (главным образом мелкой пассажной орнаментики).

От Листа идет концертная трактовка инструмента: яркость, сочность фортепианных тембров, стремление к широкому охвату клавиатуры и контрастам регистров, глубине звуковой «перспективы», оркестровым краскам и мощности,

блеску и виртуозному размаху, красочному использованию педали (сохранению на одной педали целых звуковых «пластов»).

Мягкость, тонкость колорита, гибкость мелодических фигураций в польках говорят о влиянии Шопена.

Но, наряду с этим, уже в ранних сочинениях Сметаны выкристаллизовывались черты его будущего самобытного стиля.

В зрелый период творческой жизни Сметана как бы синтезирует два главных устремления предшествующих лет: поиски изложения простого, прозрачного, и с другой стороны, — ярко виртуозного. Хотя композитор применяет множество сложнейших видов техники, все они подчинены выявлению художественного содержания. Сметана не становился рабом технических средств. В этом отношении Сметана — типичный представитель славянской пианистической культуры.

Исполнение фортепианных произведений Сметаны ставит перед пианистом целый ряд интересных творческих задач. Фортепианные пьесы чешского мастера полны проникновенной поэтичности. Горячая эмоциональность, впечатляющая образность, глубокий лиризм его музыки неизменно находят доступ к сердцу слушателя. Не случайно, в частности, советские пианисты с успехом включали сочинения Сметаны в свой репертуар (Э. Гилельс, лауреаты Международных конкурсов им. Сметаны Л. Рощина, М. Федорова, М. Слесарева, Г. Аксельрод, А. Гинзбург, А. Катц и другие).

Знаменательны и сами победы наших молодых исполнителей на конкурсах имени Сметаны. Они говорят о верном и чутком понимании советскими музыкантами творений чешского классика, о том, что вопросу их правильной и яркой интерпретации в Советском Союзе уделяется много внимания, и; наконец, о том, что музыка композитора у нас пользуется заслуженной популярностью и любовью. Горячий прием всегда оказывался советскими слушателями и чешским артистам, великолепным истолкователям сметановских фортепианных композиций. Москвичам надолго запомнились выступления профессора Франтишка Максиана, Мирко Покорны, Йозефа Паленечка и других.

Фортепианная музыка Сметаны знакомит исполнителя и его слушателей с щедрыми красотами чешского национального искусства, уходящего корнями в народное творчество, заставляет полюбить прекрасные чешские народные песни и танцы, формы и жанры которых столь замечательно использовал композитор. При изучении пьес Сметаны пианист сталкивается с ритмикой, интонационным строем, родственными и другим сочинениям композитора, его операм, симфо-

ническим, камерным и хоровым произведениям. А это неминуемо «разжигает» интерес и ко всему творчеству как самого Сметаны, так и других чешских композиторов, а также и к чешскому народному искусству.

Исполнение пьес чешского композитора предъявляет к пианисту ряд специфических требований, вытекающих из национального своеобразия его музыки. Во многих «Чешских танцах», в циклах миниатюр необходимо умение «перевоплощаться» для изображения жанровых бытовых сцен из народной жизни, передачи острой характерности тех или иных музыкальных образов («портретных» зарисовок, игр, празднеств и т. д.).

Одна из серьезных трудностей при разучивании произведений чешского классика состоит в овладении их ритмической спецификой.

В процессе работы над сочинениями Сметаны молодой музыкант пройдет великолепную школу строгой, но в то же время в высшей степени пластичной, гибкой фразировки. В музыке Сметаны сочетается большая свобода интонационного «произнесения» мелодии с предельной простотой и естественностью, не допускающей никакого изыска, утонченности. Свобода фразировки в пьесах чешского мастера ведет свое начало от народных импровизаций, от приемов народного исполнения песен и танцев. Простота также является неотъемлемым условием всякого народного исполнения.

Соблюдение названных требований даст возможность пианисту передать национальный колорит, подлинно чешский аромат сметановских творений.

Изучение фортепианных сочинений Сметаны вырабатывает у музыканта и множество других важнейших исполнительских качеств. Исполнитель развивает свои навыки «пения» на рояле песенных мелодий, способности следить за «мелодической нитью» ясно и отчетливо даже тогда, когда она, казалось бы, «теряется», замаскировывается в «дебрях» пассажных эпизодов. Пианист учится «вызывать к жизни» тончайшие нюансы фортепианных красок, развивает технику педализации. Он обязан воспитывать у себя острое чувство формы, цельность которой не всегда легко сохранить в пьесах Сметаны из-за частой смены в них темпов. Наконец, выразительное исполнение этих пьес приучает музыканта подчинять виртуозную технику высоким художественным целям.

Хочется особо подчеркнуть, что правдивая и стильная интерпретация фортепианных произведений Сметаны формирует у пианиста одно из ценнейших и, к сожалению, не всегда встречающихся исполнительских умений — способность к большой искренности и безыскусственности в передаче авторских мыслей.

В музыке Сметаны глубина содержания сочетается с фор-

мой высказывания, требующей самой высокой простоты, естественности, непринужденности. Малейший «излом», даже намек на вычурность, эмоциональный «нажим» или же выставление на первый план виртуозного начала губительны для исполнения музыки чешского композитора, сильной именно своей непосредственностью, задушевностью. Надо помнить, что и во времена Сметаны его творчество в этом смысле влияло освежающе, если можно сказать, даже оздоровляюще на европейское музыкальное искусство, в котором уже намечался уклон ко все более рафинированному модернизму. В эпоху Вагнера, Берлиоза напевы Сметаны так же, как и его собрата Антонина Дворжака, пленяли сердца людей своей бесхитростностью, особой ясностью и чистотой.

Думается, что работа над фортепианными пьесами Сметаны будет чрезвычайно благотворной и ценной для формирования многогранного творческого облика молодых советских пианистов [1]. Причем, в смысле воспитания задача эстетическая перерастет в этическую, когда необходимейшим условием явится развитие здорового, благородного вкуса и любви к народной музыке.

[1] В педагогической практике может быть использовано множество его фортепианных сочинений. Для учащихся музыкальных училищ мы бы рекомендовали циклы «Листки воспоминаний», «Багатели и экспромты» (отсюда в первую очередь «Сказку», «Идиллию», «Любовь», «Тоску»), «Шесть характерных пьес» (наиболее самобытные из них «В лесу», «Пастушка», «Воин»), пьесы «Жених и невеста» из «Свадебных сцен», «Приветливый край» ор. 5, «Скерцо-польку» ор. 5, Andante ми-бемоль мажор, серию полек (соль минор, фа-диез мажор, ми-бемоль мажор, фа минор, ля мажор, ми мажор, ми минор и др.). Для наиболее сильных учеников четвертого курса училища целесообразно предложить польки ля минор из «Чешских танцев», ми-бемоль мажор ор. 13 и этюд «На берегу моря».

Весь сборник «Чешских танцев», рапсодию, фантазию, три этюда скорее возможно включить в репертуар лишь студентов консерватории.

К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛНЕНИИ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ АЛЬБЕНИСА

М. Вайсборд

Прошло более полувека с тех пор, как умер Альбенис, но и сегодня произведения композитора часто звучат в концертах и по радио, доставляя истинную радость многочисленным любителям музыки. Жизнеспособность лучших сочинений Альбениса коренится в их искренности и органической связи с народным творчеством. Подобно великим испанским мастерам слова, живописи и поэзии, Альбенис талантливо запечатлел в своих произведениях образы Испании. Еще в 80-е годы прошлого столетия его сочинения вывели музыкальное искусство страны на международную арену. Этим Альбенис прочно обеспечил себе почетное место в истории испанской музыки XIX столетия. В гармоническом сочетании фольклорных богатств с достижениями европейской музыкальной культуры были созданы первые классические образцы испанской музыки — фортепианные сочинения Альбениса. Фольклор в творчестве Альбениса — не внешний признак, не поверхностное использование местных красок и различных «испаньолизмов». Избегая цитирования народных мелодий, он сумел выразить национальные черты музыки соотечественников и в то же время проявить свою индивидуальность — индивидуальность подлинно народного художника. Народное в творчестве Альбениса стало одновременно и его собственным. И в этом — ключ к пониманию его сочинений.

Перешагнув границы Испании, произведения Альбениса стали быстро завоевывать известность в разных странах. Осуществлялась заветная мечта композитора, которую он выразил в следующих словах: «Испанская музыка должна получить международное признание».

В начале века сочинения Альбениса становятся известными в России. «Альбенис, — писала «Русская музыкальная газета» в 1909 году, — явился одним из первых испанских ком-

позиторов, принесших в Европу свое имя и произведения и сумевших привлечь к последним серьезное внимание»[1].

Жизненность, молодость музыки Альбениса, привлекают к ней многочисленных исполнителей, среди которых следует выделить М. Лонг, Артура Рубинштейна, А. Сеговия, М. Анидо, Л. Оборина, Я. Флиера, Э. Гилельса.

. Как проникнуть в содержание сочинения Альбениса и правдиво раскрыть его слушателям? Строить исполнение на основе интуиции — это еще не значит проникнуть в сущность, в содержание музыки. Такой путь обычно ведет к обеднению замысла автора, а нередко и к его искажению. О чем может «рассказать» в своем исполнении пианист, не знакомый с историей Испании, с архитектурным обликом ее древних городов, с особенностями характера и быта ее жителей. Не случайно, исполнение произведений Альбениса, Де Фальи и Гранадоса пианистами различных национальных школ часто страдает весьма важным недостатком. Оно не раскрывает национальной самобытности, подлинного духа сочинения, того, что сами испанцы называют castizo. Путь к правдивому художественному истолкованию сочинений Альбениса лежит через изучение Испании, через книги Сервантеса, полотна Веласкеса, стихи и песни Гарсиа Лорки.

«Кордова», «Триана», «Гранада»... Программный заголовок будит фантазию, дает толчок к поискам образа.

В 1886 году Альбенис посетил Гранаду. Уроженец Каталонии, он был пленен городом и окружающей его долиной. «Моя Гранада», с восхищением говорил композитор.

В письмах к своему другу Энрике Морагасу Беррету, датированных 1886 годом, Альбенис писал: «Гранада — это сокровищница андалузской музыки. Я убежден, что обладаю достаточным музыкальным опытом для того, чтобы устремиться на завоевание этой чудесной страны, где процветают сердечность и любовь... Должен признаться, что не могу выразить свои мысли об этой стране мечтаний иначе, как в музыке. Я живу среди ароматов цветов, среди тенистых кипарисов и снежных вершин Сиерры и пишу романтичную «Серенаду».

...Но я пишу не об опьяняющих праздниках; я ищу сейчас золотые россыпи народного искусства и это наполняет меня таким чувством, словно я перебираю струны гитары».

В письмах к Энрике Морагасу Беррету Альбенис сам раскрывает содержание фортепианной пьесы «Гранада» и смысл ее названия.

[1] Федериго Ольмеда. «Русская музыкальная газета», 1909, № 36—37, стр. 758.
Epistolario inedito de Isaac Albeniz par Rafael Moragas. «Musika». № 5—6. 1938, стр. 39—40.

«Я дал своей «Гранаде» подзаголовок «Серенада». Может быть, это излишний романтизм. У меня было искушение поставить подзаголовок «Духовный приют». Но без сомнения, это было бы на грани претензии. Оставим название «Серенада» и не будем видеть в пьесе то, что узрели многие, разглядывая Гранаду через танцовщиц: Гранада, мой друг Морагас, не такова. Гранада, с которой я надеюсь познакомить наших земляков — каталонцев, должна быть другой. Мне по душе арабская Гранада, где все искусство, где все прекрасно и полно чувства; та Гранада, которая скажет Каталонии: «Ты моя сестра в искусстве, равная мне по красоте»[1].

Образы Гранадской долины вдохновили Альбениса и на создание пьесы «Вега» (из незаконченной сюиты «Альгамбра»). В сборнике «Воспоминания о путешествиях» имеется пьеса «В Альгамбре». Гибкие, переливающиеся красками напевы сочинения словно передают очертания и мерцающие блики орнаментов, сплошным ковром покрывающие стены этого дворца. И невольно вспоминаются слова Альбениса: «Я мавр, мне нужно заполнить нотами каждое остающееся место»[2]. Следует подчеркнуть, что название пьесы точно соответствует ее содержанию. Не «Альгамбра», а «В Альгамбре», так как речь идет о роскошном внутреннем декоративном оформлении дворца. Знакомство по многочисленным фотографиям с архитектурным ансамблем Альгамбры, с его декоративным великолепием поможет пианисту почувствовать как Альбенис «переводил» линии и краски мавританских орнаментов на язык музыки. К образам, связанным с этим дворцом Альбенис обращался неоднократно. Такова, например, пьеса «Алые башни» («Torre Bermeja» название одной из башен Альгамбры)[3]. Высеченное в каменных стенах Альгамбры имя композитора — символический памятник Альбенису — вдохновенному певцу этого края.

Фортепианное творчество Альбениса неотделимо от Испании. Именно Испания стала его главной темой. Эта тема определила содержание сочинений композитора. Когда мы слушаем музыку Альбениса, то перед нами встают картины Испании с ее древними городами и крепостями, сценки народной жизни, красочные шествия, пейзажи. Каждое сочинение композитора — это «рассказ» человека, бесконечно влюблен-

[1] Epistolario inedito de Isaac Albeniz por Rafael Moragas, стр. 39—40.
[2] Цит. по книге: Ю. Крейн. Мануэль де Фалья. М., 1960, стр. 21.
[3] Небезынтересно, что содержание известной новеллы Вашингтона Ирвинга «Легенда о трех прекрасных принцессах» связано именно с этими башнями.

го в свою страну, в свой народ. И эта любовь помогала создавать удивительно яркие, зрительно осязаемые образы. Вне образов для Альбениса не существовало музыки.

Какими же средствами добивался композитор воплощения своих замыслов? Роль песни и танца в жизни испанцев общеизвестна. Начиная с великих музыкантов XV века, через народных музыкантов-гитаристов, тонадилорес — исполнителей небольших музыкально-драматических сценок — бережно сохраненные поколениями песни и танцы дошли до конца XIX века — времени расцвета творчества Альбениса. Продолжая эти замечательные традиции, композитор навсегда сохранил на страницах своих произведений это духовное богатство поколений.

Обращение к народным жанрам позволило композитору с реалистической верностью запечатлеть в своих сочинениях Испанию. В сущности, большинство фортепианных пьес Альбениса, в основе которых лежат эти жанры и представляют собой музыкально-драматические сценки, родственные тонадильям. Вместе с песенно-танцевальными жанрами в творчество композитора вошли богатейшие исполнительские традиции народного музицирования. Выразительные возможности хореографии, пения и музыкального сопровождения в своем художественном единстве определили многие особенности фортепианного стиля Альбениса. Естественно, что важнейшей задачей исполнителя сочинений Альбениса является глубокое изучение народных жанров.

Летом 1897 года Альбенис посетил Кастилию — центральную область Испании. Каменистая, выжженная солнцем земля, суровый и величественный профиль старинных крепостей (Кастилия — «укрепленный замок» — от названия королевского замка — кастильо), гордый, великодушный и свободолюбивый народ. Творческим результатом поездки явилось создание «Сегидильи» — едва ли не лучшей пьесы сборника «Испанские напевы». Кастилия — родина сегидильи[1]. Этот популярнейший песенно-танцевальный жанр лежит в основе «Сегидильи» Альбениса. С первых же звуков пьесы стремительное движение и ритмический напор в сочетании с остро звенящим гитарным звучанием дают нашему воображению представление о блистательной сегидилье. В основе пьесы — многократное чередование гитарного наигрыша (первая тема), выступающего в сравнительно неизменном виде с напевной мелодией (вторая тема), появляющейся каж-

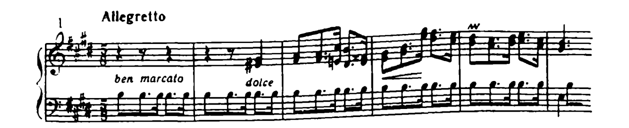
[1] Этот стремительный, полный достоинства танец, упоминаемый в романе Сервантеса «Дон Кихот», рожден в Ла Манче. С начала XVII столетия сегидилья стала одним из самых любимых танцев всей Испании. Сопровождаемая гитарами и кастаньетами, сегидилья исполняется парами.

дый раз в новом варианте. Непрестанное изменение этих тем и их чередование вызвано желанием автора запечатлеть богатство содержания и многообразие танцевальных движений сегидильи. Каждый раз по-новому звучащая напевная тема дает возможность слушателю как бы с различных точек «увидеть» картину танца. В «Сегидилье» Альбенис словно заглянул в душу кастильца и, подслушав самое сокровенное, поведал об этом с поразительной жизненной верностью. В порывах ритма, в блеске и широте динамических подъемов и нарастаний, композитор сумел передать красоту, силу и энергию народа Кастилии.

Содержание пьесы «Праздник господень в Севилье» связано с религиозным праздником, учрежденным в 1264 году папой Урбаном IV. Большое значение в этих празднествах имеют процессии, сопровождаемые пением и танцами испанских и цыганских танцовщиц. Обращение к жанру марша позволило композитору правдиво воссоздать картину народного шествия в пьесе «Праздник господень в Севилье». Все произведение пронизано маршевой темой, легко ассоциирующейся в представлении слушателя с шествием.

В своем творчестве Альбенис неоднократно использовал хоту — песенно-танцевальный жанр, родиной которого является северная область Испании — Арагон.

Танцевальная тема пьесы «Арагон» op. 164 поражает разнообразием ритмической структуры. Многократно повторяющиеся мотивы, таящие в себе большую силу, быстрый темп, резкие акценты, передающие энергичные и волевые движения — все это создает мужественный образ арагонских крестьян.

Сортсико — популярный танец басков — жителей северной области Испании — Баскони. В пятидольном размере сортсико написан национальный гимн басков — «Дерево Герники». В творчестве Альбениса мы дважды встречаемся с этим танцем: «Сортсико» из сюиты «Испания» и «Сортсико», посвященное испанскому художнику Игнасио Сулоаге. Сортсико не свойственны плавные, гибкие движения танцев южной Испании. В нем нашли отражение мужественные, героические черты басков. Энергичные прыжки солиста сочетаются в сортсико с круговыми движениями всех танцующих. Этот характер танца хорошо передают скачки в мелодии и острый пунктированный ритм сопровождения пьесы Альбениса «Сортсико». Фактура сочинения воссоздает звучание народных инструментов Баскони — баскского барабана и флейты «чистуа»:

Чаще всего композитор использовал песенно-танцевальные жанры южной области Испании — Андалузии.

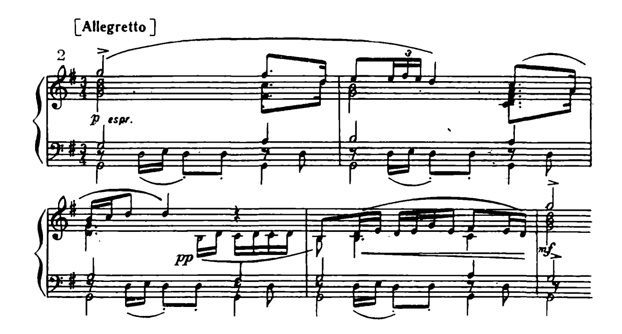
Одним из самых популярных и часто исполняемых фортепианных сочинений Альбениса является «Танго» op. 165 из фортепианного цикла «Испания». В его основе лежит андалузское танго. Это сольный женский танец-песня, отличающийся бесконечным разнообразием движений. Следует подчеркнуть, что андалузское танго, периодом расцвета которого были 80-е годы прошлого столетия, ничего общего не имеет с популярным в начале XX века в Европе «аргентинским» танго. В своем творчестве Альбенис неоднократно использовал андалузское танго («Под пальмой» из цикла «Испанские напевы» op. 232, «Танго» op. 164 и т. д.). Выразительность «Танго» op. 165 тесно связана с исполнительскими традициями этого жанра. Танцуя, исполнительница поет. Сочетание выразительных средств хореографии, пения, инструментального сопровождения позволило композитору создать образ большой художественной силы. Действительно, слушая гибкую, изящную мелодию «Танго» (ее ритмическое разнообразие создается чередованием триолей и дуолей, мордентами, форшлагами), «видишь» перед собой необыкновенную выразительность жестов и движений андалузских танцовщиц.

Севильяна — любимый песенно-танцевальный жанр жителей Севильи. Рисуя в пьесе «Севилья» картины из жизни этого города, Альбенис обратился именно к этому жанру.

Севильяна — «красивый танец, когда, подбоченясь одной рукой, другую заносят над головою, выставляя из-под юбочки ножку в легком шажке танца; танец надменный, гордо охорашивающийся и деликатный» [1].

В жизнерадостной, переливающейся ослепительными красками песенно-танцевальной теме «Севильи» можно угадать гордую поступь, уверенность в себе, обжигающий взгляд и изящество севильянки:

[1] Карел Чапек. Прогулка в Испанию. Собрание сочинений. М., 1959, т. 2, стр. 481.



К жанру «Королевы танцев» — севильяне Альбенис обратился и в «Эританье». Название пьесы связано с популярным среди испанцев кабачком на окраине Севильи.

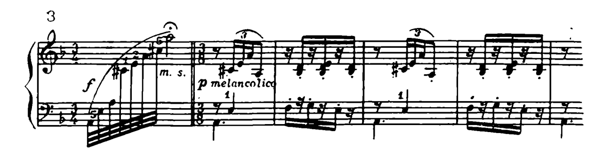
«Эританья», — писал Дебюсси, — это радость утра, неожиданная встреча с кабачком, в котором можно найти свежее вино. Проходит бесконечно меняющаяся толпа. Взрывы смеха прерываются тамбуринами. Никогда еще музыка не затрагивала столь различные впечатления, такие яркие, что от изобилия образов хочется закрыть глаза, как от яркого солнца» [1].

Ярким примером тесной связи программных замыслов Альбениса с народными жанрами Андалузии может служить пьеса «Отзвуки Калеты» [2]. Уже само название говорит о желании автора воплотить в музыке реальную жизнь, жизнь предместья Малаги. Подзаголовок пьесы уточняет жанр, лежащий в ее основе. Это — малагенья — песенно-танцевальный жанр, рожденный на улицах и площадях Малаги [3]. Малагенья явилась основой для создания Альбенисом ряда пьес: «Отзвуки Калеты», «Малага» (из сюиты «Иберия»), «Малагенья» ор. 165 и другие. Приступая к работе над этими сочинениями, пианист должен ясно представлять себе, как происходит исполнение малагеньи — своеобразной музыкально-драматической сценки, сплава хореографии, музыки, пения. Согласно исполнительским традициям народного музи-

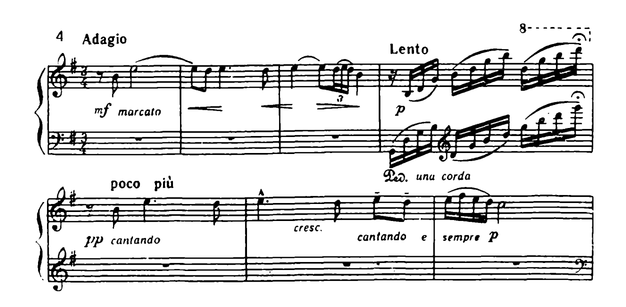
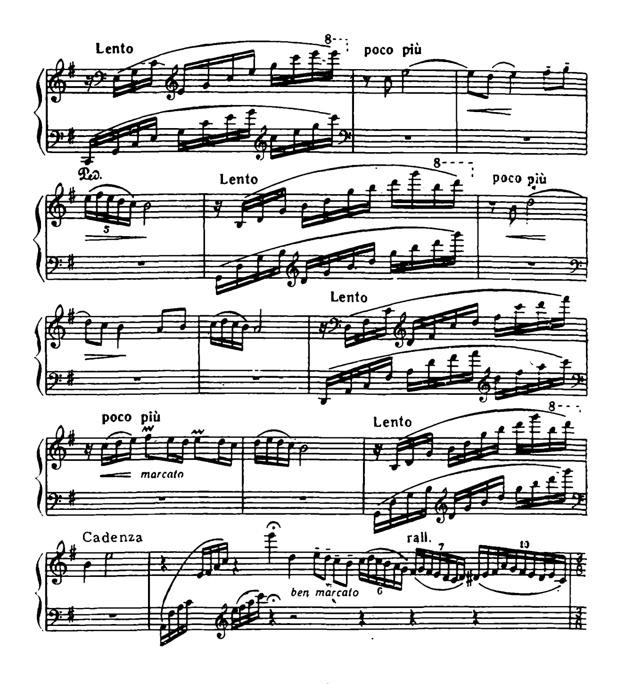
[1] «Societe Internationale de Musicale». Paris, 1913, стр. 43.

[2] Калета — предместье Малаги.

[3] Малагенья — танец типа любовной пантомимы. Танцовщица, закрываясь веером и мантильей, не дает своему партнеру увидеть ее лицо. Но под влиянием неожиданно вспыхнувшего чувства, захваченная едва слышимым под плащом танцора ритмом кастаньет, она бросает веер, освобождается от мантильи и отдается во власть танца.

цирования малагеньи обычно начинается гитарной импровизацией. Именно такой «гитарной» импровизацией и начинается пьеса «Отзвуки Калеты». С первых же ее звуков пианист обнаруживает «несоответствие» ключевого обозначения с тональностью. В ключе стоит *си-бемоль,* но пьеса начинается и заканчивается арпеджированным аккордом ля мажора. Настойчиво повторяющийся звук *ля*—доминанта ре минора — одерживает «победу» над тоникой и воспринимается слухом как основа лада. Это «доминантовый» лад, широко распространенный в народном музицировании:

Национальный колорит пьесы «Отзвуки Калеты» связан прежде всего с ладовой основой.

Почувствовать ладовое своеобразие сочинения Альбениса — значит выявить их национальный характер. В этом — одна из задач пианиста. С таким же «несоответствием» ключевого обозначения с тональностью исполнитель встретится и в «Малагенье» ор. 165 № 3. Исполнительские традиции малагеньи определили не только ладовое своеобразие этого сочинения, но и его форму. В средней части пьесы звучит напев, завершаемый Cadenza ad libitum, в которой «певец» демонстрирует свое вокальное искусство:



Все в песенной части контрастирует с танцевальной. На смену Allegretto приходит Adagio, свободная ритмика сменяет строгую, исчезает сопровождение. Одноголосное звучание напева чередуется с «гитарными» вставками. Обращает на себя внимание небольшой объем мелодии, частое повторение одних и тех же звуков. Многократное звучание этого напева не вызывает, однако, ощущения однообразия благодаря тому, что каждый раз в него вносится что-то новое, освежающее восприятие (интонации, динамика, украшения, акцентировка и т. д.). Естественно, что «немногословие» подобных мелодий (нередко они состоят из 2—3 звуков) требует от пианиста большого звукового мастерства. Звучание средней части «Малагеньи» ор. 165 должно приближаться к речитативу, к речевой выразительности, связанной с особым «про-

изношением» каждой ноты, а не к певучей, сочной кантилене. Отсюда — ритмическая свобода исполнения, разнообразие штрихов, тонкая нюансировка.

Малагенья входит в группу танцев «фламенко». С исполнительским стилем «фламенко» связаны многие фортепианные пьесы Альбениса.

В Испании, также как и в Венгрии, цыгане выработали особый стиль исполнения музыки народов этих стран. За Пиренеями он получил название «фламенко»[1]. Фламенко отличается страстностью, особой атмосферой упоения музыкой. Влияние цыган на испанскую музыку, и, в частности, на творчество Альбениса бесспорно. Еще в 1880 году занимаясь у Листа в Будапеште, Альбенис с большим вниманием относился к искусству венгерских цыган. В записях композитора, этого периода, сказано: «Вчера я слышал оркестр цыган, изумительно исполнявших вальсы и венгерские танцы с присущим им особенным стилем исполнения»[2]. Восторженное отношение Альбениса к цыганам могло быть усилено и самим Листом. Многочисленным ученикам Лист — страстный поклонник искусства цыган — настойчиво рекомендовал: «Изучайте игру цыган и усвойте их энергичную акцентировку. Не забудьте также продолжительные органные пункты, ферматы и отдайтесь всем капризным порывам соответственно горечи или восторга, наполняющим ваше сердце»[3].

В интерпретации сочинений стиля «фламенко» пианисту будет интересно познакомиться с высказываниями крупнейшего испанского танцовщика Висенте Эскудеро. Среди «десяти заповедей» Висенте Эксудеро нас особенно интересует вторая — «Строгость стиля» и седьмая — «Эстетика и пластика без мистификаций». По мнению Эксудеро, подлинными танцами фламенко могут считаться лишь те, которые «танцуют сдержанно и мужественно». Вот ключ к правильному истолкованию сочинений Альбениса.

Именно сдержанной манерой исполнения и мужественным темпераментом отличается интерпретация сочинений Альбениса крупнейшими советскими пианистами — Эмилем Гилельсом, Львом Обориным, Яковом Флиером. В сущности, подобное исполнение соответствует удивительно тонкому высказыванию Карела Чапека об испанском танце: «Чертовский и обольстительный танец; но никогда не ослабевает в нем стальная пружина гордости»[4].

[1] Фламенко — значит «фламандский». Однако ничего фламандского в этих танцах нет. Предполагают, что так могли называть цыган, сопровождающих в качестве слуг фламандцев, направляющихся в Испанию.

[2] H. Collet. Albeniz et Granados, Paris, 1929, стр. 31.

[3] Я. И. Мильштейн. Лист, т. II. М., 1956, стр. 78—79.

[4] Карел Чапек. Прогулка в Испанию, стр. 482.

Чем объяснить, что лучшие советские пианисты так хорошо понимают и исполняют музыку Альбениса? Ответ на этот вопрос нужно искать в глубине и многогранности советской пианистической культуры. Умение наших исполнителей верно почувствовать авторский замысел, идею сочинения объясняется не только талантом и высоким профессиональным мастерством. Это умение объясняется в значительной степени той общей высокой культурой, которую дает пианистам советская система музыкального образования. Проникнуть в самую сущность сочинений Альбениса нашим пианистам помогает знание истории и литературы, поэзии и музыки Испании. Советские музыканты проявляют живой интерес и к творчеству крупнейших представителей испанского исполнительского искусства. Не случайно выступление испанского танцовщика Антонио в Нью-Йорке произвело неизгладимое впечатление на Эмиля Гилельса.

В благородной, сдержанной манере исполнения советскими пианистами сочинений Альбениса правдиво выражены черты характера испанского народа.

«Заметили ли вы, — писал французский композитор Пуленк, — что каждый раз, когда какой-нибудь пианист — чистокровный испанец играет в Париже, всегда находится человек, утверждающий, что это слишком холодно, сдержанно и что исполнению не хватает жизни... Тем не менее это сама Испания. Андре Мессаже рассказывал мне, что однажды у Д'Энди, Шабрие сыграл для Альбениса свою «Испанию». После этого испанский пианист сел за рояль и исполнил свои сочинения с бо́льшим, чем всегда, спокойствием, почти сурово» [1].

В письме Ф. Пуленка затрагиваются важнейшие вопросы, связанные с интерпретацией испанской музыки. Поверхностное знание испанского характера, испанской культуры отразится в поверхностной трактовке сочинения, в преувеличенном подчеркивании горячности, страстности. В этом случае пианист поступит вопреки тонкому вкусу и чувству меры, в высшей степени свойственным испанцам. Те, кто считают необузданный темперамент эталоном исполнения сочинений испанских композиторов, естественно не удовлетворяется «холодным» исполнением самих испанцев. «Тем не менее это сама Испания» — говорит Пуленк, и с этим нельзя не согласиться. Неправильное и укоренившееся представление об испанском темпераменте приводит в исполнении к преувеличениям, искажениям, внешним проявлениям чувств, к тому, что сами испанцы называют «эспаньоладой».

Пианистам не следует забывать, что контраст между внутренней горячностью, темпераментностью и внешне сдер-

[1] G. Laplane. Albeniz. Geneva, 1956, стр. 12.

жанным их проявлением — национальная черта испанского характера.

Подлинно народное искусство ничего общего не имеет с внешним проявлением темперамента, с буйным разгулом чувств. Оно утверждает духовную красоту народа.

«Меня, — писал Боткин, — особенно поражает в них ловкость и отличные манеры мужчин, их изящная вежливость с женщинами: это свобода без наглости, увлечение без всякой грубости» [1].

Испанский танец, по словам американского журналиста Джозефа Норта, «представляет собой квинтэссенцию сдержанной страсти, неподдельной грации и безупречного вкуса» [2].

Приводимые высказывания убедительно рисуют благородный облик испанцев, сдержанность в проявлении эмоций, отсутствие вульгарности. Знание этих черт испанского национального характера поможет исполнителю избежать примитивности, бесконтрольного проявления чувств. Отсюда — сила звука, поиски темпа, палитры. Разумеется, речь идет не о сухом, «корректном» исполнении, в котором увянут привлекательнейшие черты музыки Альбениса — ее искренность и непосредственность, ее поэтичность.

Воплощение авторских замыслов предполагает значительное звуковое мастерство. Национальное своеобразие сочинений Альбениса тесно связано с воссозданием на фортепиано звучаний народных инструментов — гитары, тамбурина, волынки, флейты — «чистуа», кастаньет и т. д.

Гитара — наиболее яркий выразитель национального в музыке Испании. Недаром Лопе де Вега устами Альдемаро говорит:

Тебе от сердца полноты
Отвечу песенкою старой:
«Пусть скажет за меня гитара» [3]

Фортепианное творчество Альбениса пронизано гитарными звучаниями. И это вполне закономерно: не проникнув в мир импровизационного искусства, рожденного народными гитаристами-виртуозами и не воплотив всего этого на фортепиано, Альбенис не смог бы создать классических образцов испанской профессиональной музыки. Можно смело говорить о «гитаризации» фортепианного стиля Альбениса, а не о талантливом перенесении лишь отдельных элементов этого искусства. Задушевность, интимность звучаний, необыкновенное разнообразие тембров и динамических оттенков (от нежнейшего pianissimo до fortissimo), своеобразие гармоний и приемов исполнения — все это обогатило фортепиано

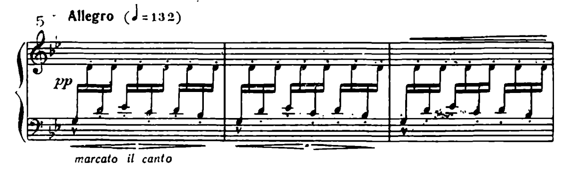
[1] В. П. Боткин. Письма об Испании. СПб., 1857, стр. 53.
[2] «Литературная газета» от 11 июля 1959.
[3] Т. Л. Щепкина-Куперник. Избранное. М., 1954, стр. 728.

новым содержанием, новыми красками, расширило его выразительные возможности. Важную роль в фортепианном творчестве Альбениса играют традиции народного музицирования, связанные с гитарой. Речь идет о замечательном искусстве прелюдирования, блестяще воссозданном во многих пьесах композитора. Вспомним первую часть «Прелюдии» из «Испанских напевов».

«Прелюдия» рисует одну из сцен, которые так часто стихийно возникают на улицах, площадях и на постоялых дворах Испании. Окруженные плотным кольцом слушателей, гитаристы и певец располагаются в отдалении друг от друга, как того требует обычай. Гитарист начинает импровизацию, вкладывая в нее весь свой темперамент и талант; высоко ценимое в народе искусство прелюдирования — это древняя исполнительская традиция. Педрель рассказывает о восхищении Глинки игрой виртуоза Мурсиано: «загипнотизированный, он слушал..., ошеломленный его способностью извлекать из струн поток ритмов и ладов, разнообразнейших окрасок, разрушающих всякие каноны» [1]. Гитарная импровизация овладевает вниманием слушателей, создает атмосферу нетерпения, молчаливого, но горячего ожидания, энтузиазма. Во время своих путешествий по стране Альбенис много раз наблюдал подобные сцены, и в «Прелюдии» с большим мастерством воспроизвел звучание гитары.

С первых же звуков «Прелюдия» захватывает стремительным потоком стаккатной дроби звуков, прерываемых резкими и полнозвучными аккордами. Взволнованно, словно боясь не успеть, вдохновенно рассказывает гитара, унося воображение слушателей в тот мир, о котором мы знаем из старинных преданий и легенд» [2].

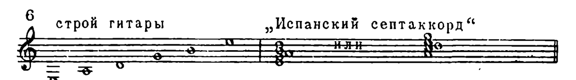
Стремясь передать «гитарный» характер звучаний пианист должен познакомиться с теми приемами игры на гитаре, которые Альбенис использовал в этом сочинении. Острый поток повторяющихся звуков в «Прелюдии» — это распространенный у гитаристов прием punteado, то есть нота за нотой:

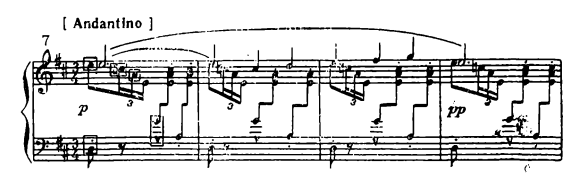


[1] Цит. по статье: И. Рыжкин. Испанские увертюры Глинки. «М. И. Глинка». Сб. статей. М., 1958, стр. 106.

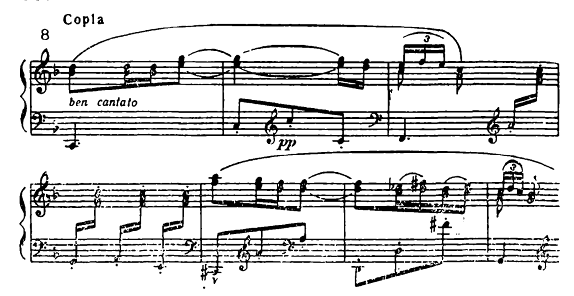
[2] Андре Сеговия сделал переложение «Прелюдии» для гитары. В этом виде она получила название «Легенда», которое, как нам кажется, превосходно выражает замысел, характер и стиль сочинения.

С приемом punteado исполнитель встретится и в пьесе «Альбайсин», высоко ценимой Дебюсси. Весьма интересно то, что Альбенис, по свидетельству друзей, исполнял эту пьесу с характерным звукоподражанием, то есть стремился передать сущность punteado — отчетливость.

Отметим некоторые связи гитарного искусства с фортепианными сочинениями Альбениса, и прежде всего — в сфере гармонии. Гармония Альбениса испытывает значительную зависимость от гитары, строй которой создает особый колорит звучания — так называемый «испанский» септаккорд:

«Гитарные» наигрыши «Кордовы» связаны с этим строем:



Своеобразие народного музицирования нашло свое отражение и в чередовании напевов с гитарными вставками — так называемых falsetas. Такие falsetas нетрудно обнаружить во многих сочинениях Альбениса (см. «Арагон», а также «Наварру», «Триану»):

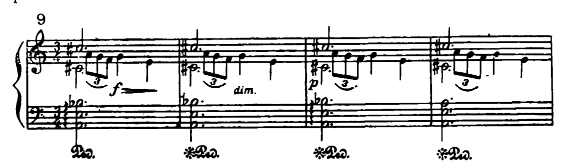


С именем Альбениса в испанскую фортепианную музыку вошли новые фактурные приемы, получившие широкое расп-

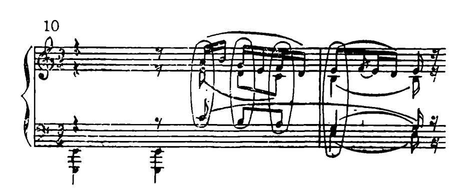
ространение в творчестве его многочисленных последователей.

Новизна фактурных приемов Альбениса связана с воссозданием на фортепиано звучания инструментов народного музицирования и, особенно, гитары.

Фактура «Арабской серенады» — полнозвучные гармонические сочетания — соответствует самой природе гитарного строя:



Нередко применяет Альбенис и распространенный среди гитаристов прием — как бы скользящие по грифу гитары параллельные секстаккорды. С этим приемом исполнитель встретится в «Испанской серенаде», «Триане», «Алых Башнях», «Хересе» и т. д.:



Вслушиваться в звучание гитары, знакомиться с приемами игры на этом инструменте — таков путь к выявлению национального колорита. Особое внимание исполнителей сочинений Альбениса должно привлечь искусство Андре Сеговии. «Вот у кого нужно учиться фразировать», — воскликнул профессор Л. В. Николаев после концерта испанского гитариста в Ленинграде[1]. Необычайное мастерство Сеговии, продемонстрированное им во время гастролей в Советском Союзе, вызвало немало восторженных откликов (статьи Луначарского, Асафьева и других).

Народные жанры явились не только основой программных замыслов Альбениса. Они — богатейший арсенал выразительных средств композитора.

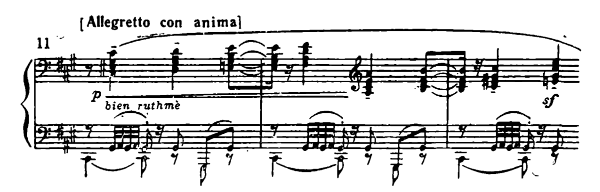
[1] См. Б. Вольман. Гитара в России. Л., 1961, стр. 146.

Раскрыть авторский замысел, это значит почувствовать не только то, что волновало композитора, но и понять как, какими средствами воплощал он свои намерения. Речь идет о теснейшей связи программных замыслов со средствами их выразительности. Особая роль в комплексе выразительных средств Альбениса принадлежит ритму.

Сложные исполнительские задачи ставит перед пианистами полиритмия сочинений Альбениса — интереснейшая область интерпретации.

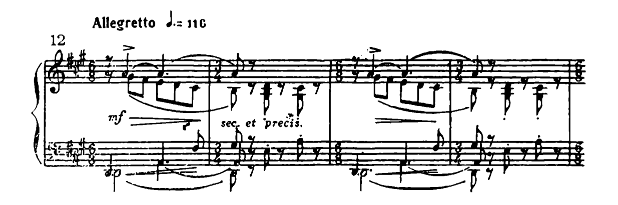
Без ясного представления реальной обстановки, в которой происходит исполнение народных танцев трудно почувствовать ритмическое своеобразие сочинений Альбениса. Гибкая, прихотливая линия танцевальной мелодии, острый ритм гитарного аккомпанемента, остинатный рисунок ударных. Но этими «участниками» не исчерпывается состав «действующих лиц» испанского танца. Удары каблуков, выкрики подбадривающих слов исполнителям, хлопки. В гармонии ритмов всех этих «участников» — неотразимая, магнетическая сила эмоционального воздействия.

Как донести до слушателя богатство ритмического содержания пьес Альбениса? Рассматривая полиритмию как комплекс выразительных средств, необходимо стремиться не к выделению одного из них, но, напротив, к сохранению своеобразия каждого «участника» сложного, но единого целого. Вспомним, как поразило М. И. Глинку в Севилье исполнение танца, в котором он отчетливо уловил «три разных ритма».

Интересным примером полиритмии, подтверждающим это наблюдение, является эпизод bien rythme «Трианы». Прихотливая, гибкая линия мелодии на фоне остинатного ритма составляет одну из специфических особенностей испанской народной музыки. Ритмические акценты мелодий сдвинуты и не совпадают с сопровождением, упорно подчеркивающим трехдольность. Происходит своеобразная «борьба» ритмов мелодии и аккомпанемента:

Трудность интерпретации, например, средней части «Альмерии» заключается в сочетании свободной ритмики напева $^6/_8$ (авторская ремарка rubato) на фоне строго размеренного сопровождения на $^4/_4$. Чувство меры пианиста проявится в

умении найти равновесие между свободной ритмикой напева и строгой ритмикой инструментального сопровождения, не сглаживая их «противоречий». Ведь именно в этом «противоречии» ритма и заключена сила художественного воздействия пьес Альбениса. Сохранить своеобразие каждого «участника» полиритмии, и в то же время не упустить из виду гармонического целого — такова основа художественно оправданной ритмики, далекой как от сухой метричности, так и от ритмического произвола.

В работе над сочинениями Альбениса пианист неоднократно встретится с чередованием различных метров. На характерном для испанской народной музыки чередовании $^6/_8$ и $^3/_4$ построена пьеса «Ронденья»:



«Здесь мы имеем дело, — писал об этой пьесе К. А. Кузнецов, — с очень распространенной в испанской музыке ритмической комбинацией $^6/_8$+$^3/_4$, 2+3 двухдольного и трехдольного ритмов. Любители открывать «влияния» поспешат ответить, что здесь испанская песня или танец испытали воздействие мавританской музыкальной культуры, для которой такие ритмические фигуры очень характерны и в настоящее время, были характерны и в пределах средневековой арабской культуры... Но для правильного понимания ритма иберийского хороводного танца «Ронденьи» нужно ли обращать взоры на Арабию? Не проще ли здесь увидеть не столько комбинированный ритм, сколько скрытую под неточным метрическим обозначением пятидольность. Вместо того, чтобы строить пьесу на смене двух и трех долей не правильнее ли для фразировки мелодии поставить в ключе $^5/_4$?» [1].

Поставленный вопрос затрагивает самую сущность проблемы интерпретации. Соединить два такта в один: 2+3? Но ведь в постоянном чередовании двух- и трехдольности заключено ритмическое своеобразие кругового танца «Ронденья».

[1] К. А. Кузнецов. Древние основы испанской музыкальной культуры. Очерки по истории и теории театра и музыки. II. Л., 1940, стр. 241.

Объединить двухдольный и трехдольный такты в один пятидольный это значит искусственно «растянуть» второй, между тем, по смыслу нотной записи оба такта должны быть равными по длительности.

В данном случае 2+3 не равно 5, так как здесь нет пяти равных долей. Здесь 2=3. Это подтверждает и авторская метрономизация: ♩. = 116. Интересным примером чередования размеров является и пьеса «Херес», 3/4 сменяют 1/4, затем 2/4 и затем 1/4, 2/4, 1/4, 2/4, 1/4. Так образуется период в 13/4, нарушающий симметрию (см. «Херес» из фортепианной сюиты «Иберия». М., 1961, стр. 141—142). Чем вызвана такая смена размеров и стремлений к ассиметрии? В этом проявилась импровизационная сущность стиля фламенко. Ведь солеарес — любимый танец испанских цыган, лежащий в основе «Хереса», это по существу — импровизация, в которой все зависит от вдохновения и мастерства исполнителя. Ритмическая структура мелодии рассматриваемого периода развивается независимо от сопровождения. Она как бы высвобождается из тактовой конструкции диктуемой басом.

Авторской метрономизации принадлежит важная роль в установлении основного темпа. Метрономизация, например, «Эританьи» (Allegretto grazioso ♩=84) может быть использована и при определении основного темпа «Севильи» (Allegretto); так как в основе этих сочинений лежит один и тот же песенно-танцевальный жанр — севильяна. Однако во многих сочинениях она отсутствует. Тем больший интерес для исполнителя представляет собой метрономизация, принадлежащая близкому другу Альбениса — дирижеру Э. Арбосу в его оркестровом варианте «Иберии»[1]. Именно Арбосу Альбенис и поручил оркестровку своих фортепианных пьес. Глубокий знаток испанской музыки и активный ее пропагандист, Арбос блестяще выполнил поручение композитора.

В пьесе «Порт» Арбос устанавливает ♩. = 112. В пьесе «Праздник господень в Севилье» он не только определяет основной темп ♩=126, сопровождая ремаркой «Очень коротко и ритмично», но и уточняет изменения темпа на протяжении всего сочинения. Так эпизод фа-диез мажор он определяет как Doppio pin lento 𝅗𝅥=𝅗𝅥 M=63. ♩=88. Такова метрономизация средней части пьесы, установленная Арбосом. Его ремарка гласит: «Более медленно. Ritenuto и a tempo, имеющиеся в тексте, должны употребляться в этой части с осторожностью и гибкостью для того, чтобы создать впечатление верного темпа rubato». В коде, где размер меняется на 3/8, Арбос уточняет темп авторского vivo: ♩=120.

[1] Оркестровый вариант Арбоса хранится в нотной библиотеке Всесоюзного радио. Познакомиться с ним можно и по записи оркестра Всесоюзного радио под управлением А. Жюрайтиса.

В авторских ремарках отражено своеобразие исполнительского стиля фламенко. Многочисленные замедления, убыстрения, остановки — все это передает импровизационную сущность искусства фламенко: en pressant peu a peu (постепенно ускоряя), un peu plus calme (немного спокойнее), plus calme encore (еще более спокойно), toujours sans ralentir (все время без замедления), retenez le temps (задержать темп), au mouvement (в прежнем движении) и т. д. Не случайно частое использование Tempo giusto — очень пластичного темпа, соответствующего природе исполнительского стиля фламенко. Важная роль принадлежит тем ремаркам, в которых композитор не только уточняет основной темп и фиксирует его изменения, но и помогает решать сложные вопросы взаимосвязи темпа с характером сочинения. Commencez doucement et ne reprenez le mouvement que graduellement, mais toujours un peu retenu — начинайте спокойно и возобновите движение только постепенно, все время немного задерживая («Альбайсин»); plus lent et tres, tres vague — более медленно и очень, очень расплывчато, vibrant espressif et rubato — выразительное звучание и свободный темп. Calme avec beucoup d'expression (спокойно с большим выражением). Рассмотрим авторские ремарки, связанные с изменением темпа в пьесе «Херес». Исполнение этого сочинения (в его основе — солеарес) должно производить впечатление импровизации. Умеренное, пластичное и гибкое движение пьесы как нельзя лучше соответствует исполнительской традиции солеареса (не случайны также обозначения темпа как Tempo giusto; con molto fantasia; Tempo meno che prima comodo и т. д.). Однако, несмотря на темповую свободу в основе исполнения, по замыслу автора, лежит точно продуманное соотношение движения. «2 mesures en font une anterieure (два такта равны одному предыдущему)» — так Альбенис определяет изменение движения при смене размеров с $^3/_4$ на $^3/_8$, сопровождая его метрономами: ♩=71 и ♩.=46.

Импровизационная манера исполнения народных напевов также нашла отражение в многочисленных ремарках. Обычно исполнение подобных напевов не проходит без того, чтобы певец не продемонстрировал свое вокальное искусство. В пьесах Альбениса это эпизоды, помеченные как Cadenza ad libitum или просто Cadenza. В них автор; полагаясь на вкус исполнителя предоставляет ему полную свободу. (См. пьесы «Отзвуки Калеты», «Малагенью» ор. 165 и т. д.). Определение основного темпа композитор обычно дополняет эмоциональной характеристикой: Allegretto espressivo («Воспоминание»), Allegro assai, ma melancolico («Альбайсин»), Allegro grazioso («Праздник господень в Севилье»), Allegretto con anima («Триана») и т. д. Обозначение Allegretto bien rythmè mais sans presser (Подвижно, очень ритмично, но

без спешки) в пьесе «Лавапиес» Альбенис сопровождает дополнительной характеристикой: «Это сочинение должно быть исполнено весело и свободно». Тему из пьесы «Поло» автор рекомендует исполнять так «как будто она прерывается рыданиями».

Allegretto moderato в «Альмерии» дополняется следующей характеристикой: «Все это сочинение должно быть исполнено свободно и гибко, но очень ритмично».

Темповые характеристики неотделимы от художественного замысла. Сошлемся, к примеру, на «Прелюдию» ор. 165. Повествовательный характер этой пьесы подчеркивается своеобразным эпилогом, замедленный темп которого (Andante после Andantino) продиктован содержанием.

В сочинениях последнего периода возрастает роль тончайших динамических градаций.

Постепенное усиление звучности в пьесе «Праздник господень в Севилье» ассоциируется в представлении слушателей с приближением шествия. Эту линию динамического нарастания композитор сопровождает тонкими и образными характеристиками. Forte и creschendo — он заменяет bruyant, tumultueux, strepitoso, plus fort encore si possible и т. д.

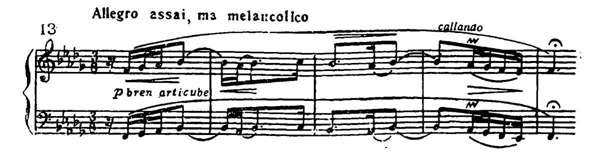
Авторские ремарки в сочинениях Альбениса представляют собой интересную область для исполнителя. Они помогают проникнуть в замысел композитора, глубже постичь образ, направляют фантазию пианиста. Альбенис придавал большое значение ремаркам и широко ими пользовался для уточнения своих намерений.

«Ты это поймешь, — говорил он известной французской пианистке, первой исполнительнице многих его сочинений Бланш Сальве, — а другие? Они сделают что-то другое, если я не уточню» [1].

Эти слова композитора относятся к периоду создания «Иберии». В этом цикле Альбенис очень подробно фиксировал свои намерения в многочисленных ремарках. С таким разнообразием словесных характеристик, касающихся различных сторон исполнения, мы не встретимся ни в одном из его ранее написанных сочинений.

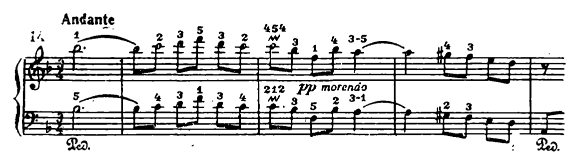
Передать национальный колорит, национальное своеобразие сочинений Альбениса — одна из важнейших задач исполнителя. Эта задача тесно связана с воссозданием на фортепиано звучания инструментов народного музицирования. Обратимся к тем ремаркам, которые помогут решить эту задачу. Изучая ремарки к «Иберии», находим очень ценное замечание, связанное с исполнением центральной темы пьесы «Альбайсин»:

[1] H. Collet. Albeniz et Granados, стр. 165.



Эту тему Альбенис рекомендует исполнять «на полупедали, подражая ровному звучанию деревянных духовых инструментов». Эта ремарка не только раскрывает смысл унисонного изложения, но и подсказывает пути к воссозданию звучания деревянных духовых с помощью педали. Ее ценность становится очевидной, если учесть, что с подобным характером звучания и типом изложения исполнитель сочинений Альбениса встретится неоднократно. Возникает вопрос: а нельзя ли использовать это указание автора при исполнении его других сочинений?

Исходя из приведенного указания автора, пианист, как нам кажется, должен стремиться к воссозданию ровного звучания деревянных духовых, используя полупедаль в средней части «Прелюдии» ор. 232, «Испанской серенаде» ор. 181. Добавим, что воссозданию ровного звучания деревянных духовых инструментов будет способствовать и соответствующая аппликатура. Такая аппликатура должна быть основана на симметрии («Прелюдия» ор. 165 № 1):

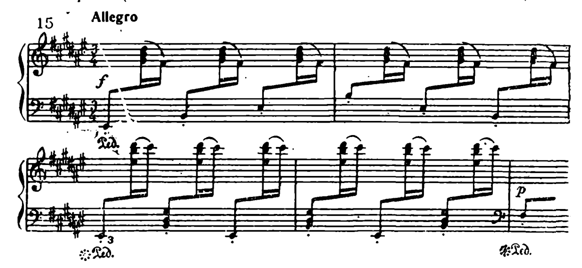


Особенно широко и разнообразно имитировал Альбенис на фортепиано звучание гитары.

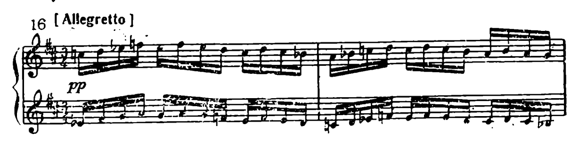
В работе над воссозданием остро характерных звучаний гитары, часто встречающихся в сочинениях Альбениса, важная роль принадлежит следующей авторской ремарке из пьесы «Порт». Композитор поясняет: «tres marque et tres brusque, sec, sans ped», то есть сухое, беспредельное звучание. И в ряде других пьес «Иберии» эпизоды аналогичного характера звучания Альбенис сопровождает ремаркой secco (сухо) и воздерживается от применения педали.

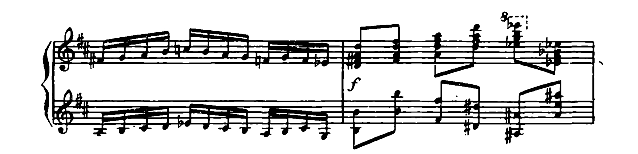
Об этих указаниях автора следует помнить при исполнении ранних сочинений (где ремарки почти отсутствуют), требующих сухого, беспедального звучания.

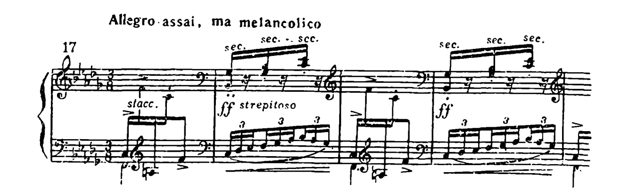
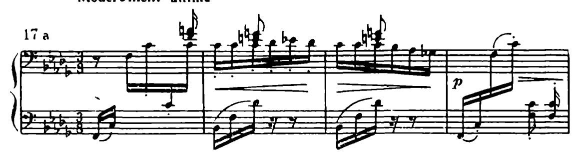
Если в одних случаях для воссоздания гитарных звучаний следует воздерживаться от применения педали, то в других, напротив, необходимо ее щедрое применение, этим достигается полнозвучие, соответствующее самой природе гитарного строя (см. «Сегидилью» из «Испанских напевов»):



Вскоре после создания пьесы «Вега» Альбенис писал: «В один из вечеров я сыграл ее («Вегу») Сулоаге. Он сказал мне, что в ней передан цвет неба, магометанского неба. Мне понятна его страсть к цвету. Я, как вы знаете, не художник и все-таки я рисую, но моя палитра — клавиши»[1]. Это высказывание композитора чрезвычайно важно для понимания одного из основных свойств его музыки — ее красочности.

Стремление к многокрасочности более всего дает себя знать в гармонии. Излюбленный прием Альбениса — красочное сопоставление тональностей — терцовые, секундные, колоритные сочетания мажора и минора, использование «испанского» септаккорда, связанного со строем гитары. Однако среди всех красок палитры Альбениса самой яркой является ладовая основа его музыки. Уже в своих первых классических образцах композитору удалось во всей полноте передать ладовые богатства испанской народной музыки. Так, например, в приводимом эпизоде из пьесы «Севилья» композитор использует «испанский» и «фригийский» лады, «арабскую гамму»:

[1] Epistolario inedito de Isaac Albeniz, стр. 41.



Совершенно естественно, что общаясь с французскими композиторами Альбенис не мог не испытать их влияния. Французский музыкальный импрессионизм оказал несомненное воздействие на последний период творчества испанского мастера. Импрессионизм привлекал Альбениса прежде всего своей красочностью, богатством колористических эффектов. То есть теми качествами, которые были всегда близки композитору. Творчество Дебюсси и Равеля оказало влияние на последние сочинения Альбениса. Заимствуя отдельные их приемы испанский композитор обогатил свое искусство новыми средствами выразительности. Близость творческих интересов испанского мастера и французских композиторов проявилась в стремлении к пейзажным зарисовкам, жанровым картинам, тонкой звукописи. Воплощая образы Испании, Дебюсси и, особенно, Равель, обращались к мелодическим, ритмическим и ладовым богатствам музыкального фольклора Испании. Следует заметить, что Дебюсси высоко ценил творчество Альбениса. Не без влияния «Иберии» Альбениса возник и замысел «Иберии» Дебюсси. Дебюсси, создавая «Прерванную серенаду» находился, возможно, под обаянием любимой им пьесы Альбениса «Альбайсин». Сопоставляя эти сочинения, обнаруживаем черты, роднящие обе пьесы (тональность, размер и т. д.). Но главное сходство проявляется в их ладовом своеобразии, в той роли, которая отводится «гитарной» импровизации, утверждающей доминанту как основу лада.



Перед исполнителем сочинений Альбениса не могут не возникнуть вопросы, связанные с поисками колорита, характера звучаний.

Звуковая палитра пианиста обогатится новыми красками при знакомстве с переложениями фортепианных пьес Альбениса для различных инструментов и составов. Такие переложения делали многие музыканты, но особый интерес представляет оркестровка пяти пьес «Иберии», принадлежащая Э. Арбосу. Исполнение центральной песенно-танцевальной темы пьесы «Альбайсин», звучание которой согласно авторской ремарке должно напоминать деревянные духовые, Арбос поручает флейте и кларнету. Ряд эпизодов этой пьесы, требующих нежного, прозрачного колорита, Альбенис сопровождает ремаркой celeste. В оркестровом варианте Арбоса эти эпизоды исполняют челеста и арфа.

Исполнение острых, токкатных звучаний пьесы «Альбайсин», истоками которых явился гитарный прием punteado, Арбос поручает кларнету и саксофону и снабжает ремаркой: quasi guitarra. Песенную тему хоты в пьесе «Воспоминание» исполняют альты и виолончели (при первом появлении) и флейты (при втором). Маршевая тема в пьесе «Праздник господень в Севилье» поручается флейте; напев в средней части — сначала английскому рожку, а затем — кларнету с флейтой.

В оркестровом варианте «Иберии» Арбос использует испанские народные инструменты — Bombo (большой барабан), Pandereta (квадратный барабан), Tambur de Basque — (баскский барабан).

Исполнителя сочинений Альбениса не может не заинтересовать следующий любопытный факт: нередко одна и та же пьеса имеет разные названия. Чем объяснить это?

«Испанская сюита» Альбениса в своем подлинном виде состояла из четырех пьес («Гранада», «Каталония», «Севилья», «Куба»). Отбор сочинений, образовавших сюиту в принятом ныне виде, был сделан издателями уже после смерти композитора[1]. В этом издании пьеса «Кадикс» (саэ-

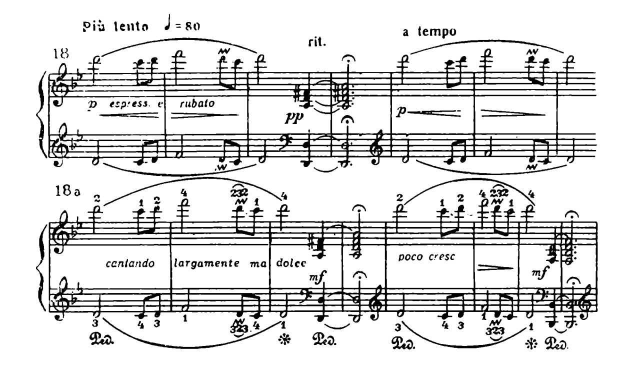
[1] Имеется в виду широко распространенное издание «Испанской сюиты», состоящее из восьми пьес: «Гранады», «Каталонии», «Севильи», «Кадикса», «Астурии», «Арагона», «Кастилии», «Кубы».

та) ничем не отличается от «Испанской серенады» ор. 181 (сочинена в 1891 году), а пьеса «Арагон» — от написанной позднее пьесы «Арагон» из «Двух испанских танцев» ор. 164. «Астурия» и «Кастилия» из «Испанской сюиты» точно повторяются в цикле «Испанские напевы» ор. 232, под названиями «Прелюдия» и «Сегидилья». Музыка этих двух последних пьес также не оставляет сомнений в том, что они относятся к более позднему периоду творчества Альбениса; известна даже дата сочинения «Сегидильи» — лето 1897 года (во время путешествия композитора в Кастилию). Сам Альбенис не публиковал бы одну и ту же пьесу под разными названиями. Напротив, он внимательно следил, чтобы названия не повторялись. В 1908 году, будучи уже тяжело больным, Альбенис работал над пьесой, которой хотел дать название «Херес». Но прежде чем это сделать композитор в письме к своему ученику Кастерре просил посмотреть нет ли в каталоге издателя Дотезио пьесы с таким же названием»[1].

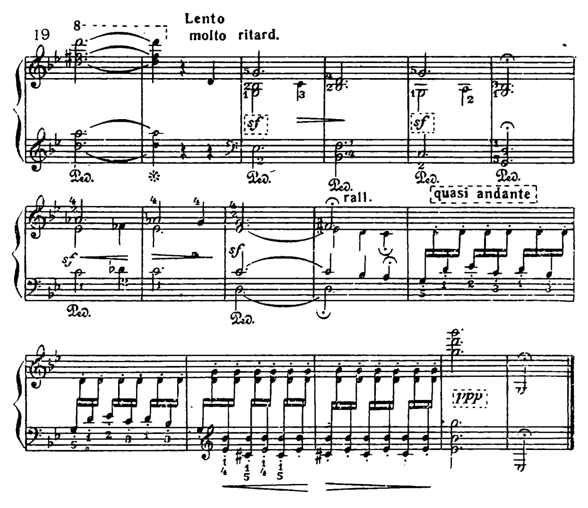
Чем же руководствовались издатели, дополнительно включившие в «Испанскую сюиту» именно четыре пьесы? Дело в том, что на ее рукописи рукой Альбениса были начертаны названия следующих восьми пьес: «Гранада» (серенада), «Каталония» (куранда), «Севилья» (севильяна), «Кадикс» (саэта), «Астурия» (легенда), «Арагон» (фантазия), «Кастилия» (сегидилья), «Куба» (каприччио). Таков был первоначальный замысел. Однако полностью Альбенис его не осуществил: были написаны только четыре пьесы. После смерти Альбениса издательство Union musical franco-espanola (бывший дом Дотезио) весьма «оригинально» решило осуществить первоначальный замысел композитора. Недостающие четыре пьесы были дополнены за счет пьес, написанных Альбенисом значительно позднее. При этом они получили названия недостающих пьес первоначального варианта рукописи. К сожалению, издательство не заметило возникшего в связи с этим противоречия. Так, например, андалузский характер «Прелюдии», которая получила название «Астурии», ничего общего не имеет с фольклором северной области Испании — Астурии.

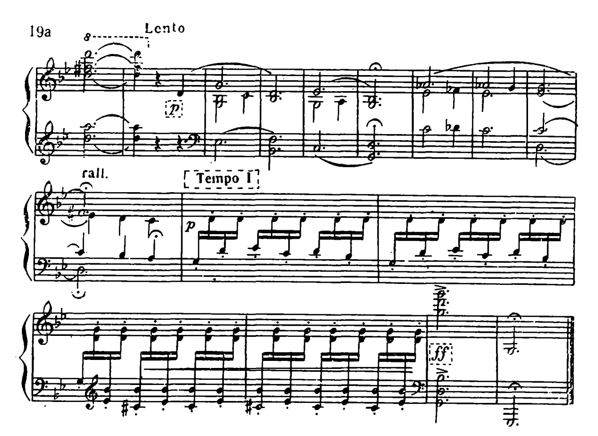
Приведенные соображения дают право утверждать, что состоящая из 8 пьес «Испанская сюита» не соответствует замыслу композитора и составлена издателями. Сравнивая текст «Прелюдии» в этих двух циклах, нетрудно убедиться в том, что отличие состоит не в одном лишь названии. Темп «Прелюдии» — Allegro ma non troppo, «Астурии» — Allegro (♩=132). Più lento (♩=80) — так определяется изменение движения в средней части «Астурии». В средней части «Прелюдии» такое изменение не оговорено:

[1] Письмо Альбениса Кастерре от 14 марта 1908 года. Цит. по книге: H. Collet. Albeniz et Granados, стр. 89.

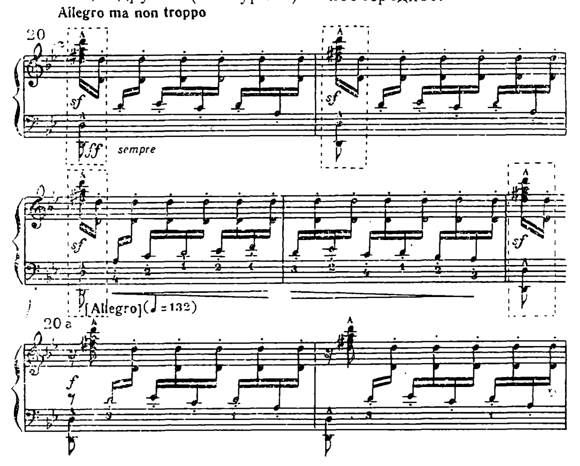


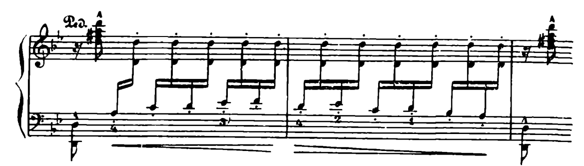
Со многими темповыми и динамическими отличиями «Прелюдии» и «Астурии» исполнитель встретится и в заключении пьесы:





Но самым принципиальным их отличием является запись многочисленных аккордов первой и третьей частей, предполагающая в одном случае («Прелюдия») одновременное исполнение, в другом («Астурия») — поочередное:

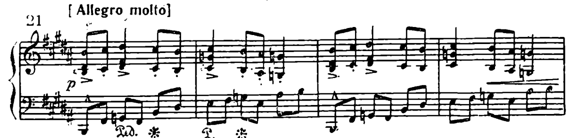
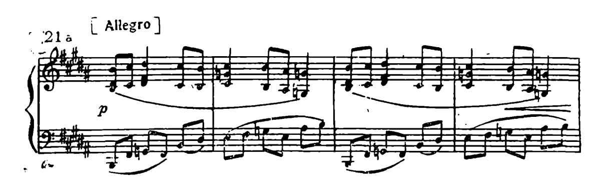




Естественно, что предпочтение из этих двух вариантов пианист отдаст авторскому. Известно, что впервые «Прелюдия» была издана Хуаном Баутиста Пухолем (Iuan B-ta, Pujol. Editores Barcelona). Следовательно, именно это издание и должно дать ответ на интересующий нас вопрос. Экземпляр указанного издания имеется в Нотной библиотеке издательства «Музыка». Запись аккордов первой и третьей частей предписывает одновременное исполнение. Основной темп — Allegro ma non troppo. Изменение темпа в средней части не оговорено. С точным воспроизведением этого текста можно познакомиться по изданной в 1933 году Музгизом «Прелюдии» (редактор Б. Яворский).

Откуда же появились те изменения, о которых шла речь? Несомненно, что все они — результат слишком свободного отношения редакторов к авторскому тексту. Подтверждением этого может служить текст «Испанской сюиты», изданной под редакцией Хуана Сальва (пересмотренное издание с указанием аппликатуры. Edicion revisada y dijitada por. Iuan Salvat). В нем текст «Астурии» полностью соответствует тексту «Прелюдии», изданной у Хуана Баутисты Пухоля. Таков же и текст переложения этой пьесы для гитары, сделанного Андре Сеговия. Таким образом можно сделать вывод о том, что подлинным текстом «Прелюдии», соответствующим авторскому, следует считать текст этой пьесы в издании Хуана Пухоля. В наших изданиях таким текстом является «Прелюдия» из «Испанских напевов» ор. 232. (М., 1933 и М., 1956. Сб. «Избранные пьесы Альбениса»).

Хранящийся в Центральном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки экземпляр издания «Сегидильи» (Union musical Espanola) дает возможность познакомиться с подлинным текстом этой пьесы.

При перенесении «Сегидильи» в «Испанскую сюиту» под названием «Кастилия» в ней были внесены изменения, которые нетрудно обнаружить при их сопоставлении:



Нам кажется, что подчеркнуто острая акцентировка (издание Union musical Espanola) более соответствует характеру данного эпизода. Такая артикуляция как бы продолжает линию, начинающуюся с аккордового изложения этой темы.

Фортепианное творчество Альбениса, глубоко национальное по своей сущности ставит перед музыкантами интересные исполнительские задачи, решение которых требует глубокого проникновения в испанскую культуру.

ФОРТЕПИАННЫЕ КЛАССЫ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ В 80—90-х ГОДАХ ПРОШЛОГО СТОЛЕТИЯ

(Из истории русской фортепианной педагогики)[1]

Н. Любомудрова

1

На первом этапе своей деятельности, как было сказано, Московская консерватория добилась значительных успехов и зарекомендовала себя с лучшей стороны. Занятия были, в целом, хорошо налажены и шли успешно. Но, несмотря на эту слаженность, кончина руководителя учебного заведения и его профессора — Николая Григорьевича Рубинштейна (11 марта 1881 года) потрясла консерваторию и не могла тогда не отразиться на всей ее жизни. После смерти Рубинштейна обязанности директора были поручены Николаю Альбертовичу Губерту, профессору по классу теории. Преданность делу и добросовестность Губерта не вызывали сомнений, но эти достоинства не смогли возместить отсутствие у него необходимого авторитета в консерватории и музыкально-общественных кругах. Не было у Губерта и тех качеств музыканта и организатора, которые позволили бы ему не только формально, а и по существу возглавить консерваторию. Положение Губерта усложнялось также тем, что кроме Н. Рубинштейна, консерватория потеряла еще ряд педагогов: ушли из консерватории К. Клиндворт, Э. Нейперт и, таким образом, фортепианные классы остались без профессоров. Правда, с 1881/82 года на старшее отделение были приглашены новые педагоги, но из них лишь С. И. Танеев уже пользовался общим признанием и симпатиями.

В 1883 году Губерт отказался от должности директора. Вместо него избрали комитет по управлению консерваторией, в который вошли: О. Гальвани (профессор класса пения),

[1] Данная работа представляет собой продолжение очерка, посвященного фортепианным классам Московской консерватории в 60—70-х годах, опубликованного в сборнике «Вопросы музыкально-исполнительского искусства», выпуск 3. Музгиз, 1962, стр. 263—297. (В дальнейшем при ссылках будет указываться: «3 выпуск».)

И. Гржимали (класс скрипки), Н. Кашкин (классы теории музыки и фортепиано на младшем отделении), С. И. Танеев и К. Альбрехт, ранее бывший инспектором. Альбрехт считался исправляющим обязанности директора.

Деятельность комитета была направлена на улучшение ослабевшей в общем работы консерватории. Принимались меры к повышению требований, предъявлявшихся к учащимся [1], не раз поднимался вопрос о необходимости выступлений их на ученических вечерах. Было много сделано по созданию виртуозного и педагогического отделений для пианистов, занимавшихся на старших курсах. (Ранее ведь только при окончании определялось, получит ли выпускник диплом виртуоза или учителя) [2]. Предпринимались и другие шаги, свидетельствовавшие о стремлении комитета внести бо́льшую организованность в работу консерватории. Тем не менее, комитет просуществовал недолго: через год из него вышел Кашкин, затем Альбрехт отказался от выполнения обязанностей директора. Чувствовалось, что консерватории был необходим подлинный директор — крупный музыкант, который сумел бы руководить учебным заведением и вести его по пути дальнейшего развития. Таким директором стал С. И. Танеев, в 1885 году единогласно избранный Художественным советом консерватории [3]. Консерваторское «смутное время» кончилось.

Танееву, благодаря его многогранности как музыканта, его талантливости, кристальной честности и порядочности, благодаря окружавшему его глубокому уважению, удалось «поднять» снова консерваторию и продолжить начатое при Н. Рубинштейне. Был внесен порядок в учебную работу, несколько строже стал проводиться прием учащихся. Возобновились занятия по классу камерного ансамбля, а также по оркестровому и хоровому классам. Разучивались и исполнялись оратории Генделя «Самсон» и «Израиль в Египте». Си-

[1] Как упоминалось, в минувшее время даже лучшим ученикам было нелегко получить высшую отметку. В период относительного разлада работы консерватории этой хорошей традиции, видимо, перестали следовать, в связи с чем комитет по управлению консерваторией обратился к профессорам и преподавателям с просьбой «быть крайне осмотрительными при оценке способностей и прилежания учащихся...» В этом обращении указывалось, что «излишне снисходительная оценка способностей внушает ученикам и родителям их преувеличенное понятие об их музыкальном даровании, возбуждает надежды на их музыкальную будущность, которые легко могут не оправдаться...» В заключение комитет просил преподавателей «пользоваться высшим баллом (5) не для того, чтобы обозначать учеников лучших в каждом данном классе, а ставить эту отметку только в том случае, если учащиеся представляют собой совершенно исключительное явление в области музыки...» (Протокол заседания комитета от 7 ноября 1884 г., ЦГАЛИ, ф. 661, оп. 1, ед. хр. 9).

[2] См. 3 выпуск.

[3] В те годы директор избирался Художественным советом, а затем утверждался местной и далее главной дирекциями РМО.

лами учащихся были поставлены оперы «Дон-Жуан» (первый акт) и «Свадьба Фигаро» Моцарта, «Оружейник» Лортцинга. Ученики консерватории снова стали больше выступать, как на закрытых вечерах, так и на открытых концертах. Чайковский слушал концерт 3 марта 1886 года и делился затем своими впечатлениями с Н. Ф. фон Мекк: «...Концерт этот произвел самое отрадное впечатление и доказал, какое драгоценное приобретение сделала консерватория в лице своего нового директора Танеева. Серьезность программы, полное отсутствие битья на эффект,.. превосходно обученные хоры и оркестр[1], — все это произвело... впечатление самое благоприятное...»[2] На этом концерте были исполнены: Кантата («С нами будь») и первая часть концерта для фортепиано Баха, ансамбли и арии из опер Моцарта и Глюка, парафраза Пабста на темы из оперы «Мáзепа» Чайковского, первая часть концерта Шумана для фортепиано, «Пляска смерти» Листа, фантазия для фортепиано, хора и оркестра Бетховена и другие произведения. Пресса откликнулась на это выступление учащихся и также в благожелательных тонах отмечала достижения консерватории и ее директора[3].

В своих занятиях в качестве профессора фортепианных классов Танеев, по свидетельству современников, тоже старался следовать традициям своего учителя — Н. Рубинштейна, но, разумеется, претворяя его методы занятий в соответствии со своими художественными воззрениями. Авторитет Н. Рубинштейна был для Танеева непререкаемым. Как пишет Кашкин, Танеев даже в классах по музыкально-теоретическим предметам нередко руководствовался взглядами Н. Рубинштейна[4]. Тем более это было естественно в области занятий по фортепиано.

Исключительная добросовестность, свойственная Танееву в любой сфере деятельности, отличала и его работу с учениками фортепианных классов. Показательно в этом отношении хотя бы то, что Сергей Иванович, бывший превосходным пианистом, считал необходимым готовиться к своей работе педагога: «Играю аккуратно по пять часов в день: — писал Танеев Чайковскому летом 1881 года из Селища — места своего летнего отдыха, — вот уже четырнадцать дней как мне привезли фортепиано, и я ни разу не играл менее. Играю часто с некоторою досадою; думаешь: я бы в это время писал трой-

[1] Руководство оркестровым и хоровым классами Танеев взял на себя.
[2] Из письма от 13 марта 1886 г. (П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. III. Academia, 1936, стр. 410).
[3] См. рецензию. С. Кругликова (газ. «Музыкальное обозрение». СПб., 1885/86 г., № 23).
[4] См. Н. Д. Кашкин — «Сергей Иванович Танеев и Московская консерватория» («Музыкальный современник», 1916 г., № 8, стр. 13—14).

ные или четверные контрапункты, а вместо этого приходится по двадцати раз повторять какой-нибудь пассаж из листовской пьесы, чтобы сообщить ему элегантность и легкость, требуемую от фортепианного виртуоза. Боже, думал ли я когда-нибудь, что мне придется этим заниматься! Между тем это необходимо ввиду моих будущих обязанностей»[1].

Некоторое представление о внимании, уделявшемся Танеевым его ученикам-пианистам, могут дать и сохранившиеся коротенькие записки, адресованные К. Альбрехту (тогда инспектору консерватории). Так, в апреле 1881 года Сергей Иванович пишет: «Если отыщутся лица, желающие поступить ко мне в обучение, то будьте так любезны, спросите у них списки пьес, которые они проходили в нынешнем году с обозначением тех, которые были сыграны на музыкальных вечерах, чтобы я в течение нескольких дней мог эти пьесы рассмотреть и сколько можно обдумать...»[2] (предполагается — с целью выбора дальнейшего репертуара). В другой записке, содержащей просьбу к ученикам играть на вечере без него, так как он заболел, Танеев тут же сообщает, над чем каждому из играющих надлежит работать далее, — чтобы они могли тотчас начинать заниматься.

Имеются данные о репертуаре учеников Танеева. Довольно много играли они Баха. В программах ученических вечеров в исполнении учащихся класса встречаются: Хроматическая фантазия и фуга, органные фуги a-moll, C-dur и e-moll[3], прелюдии и фуги B-dur, es-moll, e-moll, Cis-dur, a-moll. Несмотря на то, что класс у Танеева был сравнительно немногочисленным[4], его ученики больше выступали на вечерах с сочинениями Баха, нежели учащиеся других педагогов. Часто играли концерты Es-dur и G-dur Бетховена (особенно Es-dur'ный), исполняли также сонаты op. 101, op. 111, op. 27 Es-dur, op. 90, op. 31 Es-dur, op. 57, op. 53, фантазию для фортепиано, оркестра и хора. Играли Симфонические этюды, концерт, юмореску, интермеццо, фантазию Шумана. Лист представлен в программах выступлений весьма ограничено: названы лишь «Пляска смерти» (дважды), Мефисто-вальс, парафраза на темы из оперы «Риголетто» Верди и транскрипция увертюры из оперы «Волшебный стрелок» Вебера. Фуги Мендельсона (e-moll и h-moll), прелюдия и фуга

[1] Из письма от 19 июня 1881 г. П. И. Чайковский — С. И. Танеев. Письма, М., 1951, стр. 68.

[2] ГЦММК, ф. 37, инв. № 2741, п. № 17.

[3] Фуга a-moll в обработке Листа, автор переложений других фуг не указан, — очевидно, имеется в виду также Лист. В дальнейшем отсутствие точных сведений об упоминаемых произведениях (opus, тональность, том и т. д.) всегда будет вызвано тем, что эти данные отсутствуют в имеющихся материалах.

[4] От семи до двенадцати учащихся.

Сен-Санса дополняли раздел полифонической музыки. Встречались в программах и сочинения Шопена: Экспромт Fis-dur, отдельные этюды, скерцо E-dur, фантазия, баллада g-moll, соната b-moll. Конечно, играли Чайковского: концерты b-moll и G-dur, фантазию, вариации. Перечисленные произведения, характеризуя репертуар учащихся, позволяют также увидеть, как на его выборе сказались пианистические вкусы самого Танеева (достаточно назвать Баха, Бетховена, Чайковского), частично продолжавшие склонности и Н. Рубинштейна (например, к музыке Шумана).

Трудно с уверенностью говорить что-либо определенное о работе С. И. Танеева в области развития технического мастерства учащихся. Можно лишь предположить, что он прививал им в этом отношении ту тщательность, с которой сам работал над различными технически трудными эпизодами. Наверно, рекомендовал Танеев своим ученикам и применявшиеся им самим методы технических вариантов, основанные на вычленении отдельных трудностей, их варьировании и различном их сочетании[1].

С. В. Евсеев, учившийся у Танеева по контрапункту и фуге, рассказывает, как Сергей Иванович однажды, по какому-то случаю, вспомнил упражнения к арпеджиям и арпеджиообразным пассажам, которыми он сам пользовался[2]. Весьма вероятно, что эти — да и какие-либо другие, аналогичные — упражнения были показаны ученикам класса специального фортепиано. Вообще на работе Танеева с учениками, естественно, отразился его собственный подход к изучению произведений и, в частности, не могла не сказаться его бесконечная требовательность к себе, к своему исполнению. Сергей Иванович обычно чрезвычайно долго работал с учеником над одним и тем же произведением, добиваясь законченности ис-

[1] Например, к концерту Es-dur Бетховена (см. книгу А. Д. Алексеева «Русские пианисты», М., 1948, стр. 92 и статью С. Хентовой «С. Танеев — пианист». «Вопросы музыкального исполнительства», выпуск 2, М., 1958, стр. 64).

[2] Упражнения основаны на поочередном добавлении к основным трем ступеням в любом трезвучии (а также и в его обращениях) всех возможных промежуточных звуков. Получающаяся четырехзвучная последовательность (например, *c—es—fis—g* — в до-минорном трезвучии) и исполняется как арпеджио. Аппликатура вначале выдерживается одна и та же (1—2—3—4 пальцы в правой руке и соответствующие в левой), но возможно применение аппликатуры без первого пальца на черных клавишах. Танеев предлагал играть эти последовательности в прямом и противоположном движении, затем с динамическими оттенками (все *pp* или *ff*, с crescendo и diminuendo). Играть их «успешно,— пишет С. Евсеев,— можно не только при наличии legato, пластики подкладывания большого пальца, мягких локтевых движений, но и при растяжении всех пальцев». (С. В. Евсеев. Воспоминания о С. И. Танееве. ГЦММК, ф. 178, инв. № 129, п. № 5056. Эти упражнения приводятся в упоминавшейся статье С. Хентовой, стр. 63).

полнения. При всей важности подобной работы, она порой все же приводила к сокращению репертуара, изучавшегося каждым учеником [1].

Танеев недолго оставался профессором фортепианных классов. Как только представилась возможность, он прекратил занятия по фортепиано (это его не очень интересовало). В 1888 году состоялся последний выпуск учеников Танеева, после чего он сохранил за собой должность профессора по специальным теоретическим дисциплинам. Всего у Сергея Ивановича по классу фортепиано закончили консерваторию десять человек. Но отнюдь не этим, то есть не количеством окончивших, измеряется ценность работы Танеева для фортепианного отделения консерватории. Еще в 1885 году сам Танеев писал Чайковскому, приглашая его вернуться в консерваторию в качестве профессора: «Вы не можете себе представить, как сильно действует на ученика присутствие в консерватории композитора, который у него на виду пишет сочинения, исполняемые в концертах, или присутствие такого виртуоза, каким был Николай Григорьевич. Я это отлично знаю и сам испытал, когда был учеником...»[2]. Мысль Танеева была, безусловно, верной и она в большой мере применима к самому Сергею Ивановичу, к его работе в консерватории, в особенности если учесть его исключительный авторитет музыканта и человека и благотворное воздействие, которое он оказывал на всех, кому приходилось с ним соприкасаться. Это влияние ранее всего распространялось на учеников консерватории, особенно на композиторов и пианистов, учившихся и у других педагогов.

2

К периоду работы Танеева в качестве профессора по классу фортепиано относится составление программ, рассчитанных на девятилетний курс обучения и, в частности, разработанной подробной программы старших (шестого — девятого) курсов.

Хотя авторы этой программы неизвестны (так же как и дата ее создания), можно предположить, что она написана при ближайшем участии Танеева. Эта мысль возникает в связи с тем, что среди различных материалов, хранящихся вместе с программами, находится рукопись, на которой помечено: «Курс фортепиано. Старшее отделение. 1883. По Тане-

[1] Об этом рассказывала профессор А. П. Островская. (Воспоминания о Московской консерватории. ГЦММК, ф. 96", инв. № 4133, п. № 1078.

[2] Из письма от 10 августа 1881 г. П. И. Чайковский — С. И. Танеев. Письма, стр. 74.

еву»[1]. Рукопись представляет собой обширный список произведений, подобранных в соответствии с курсами обучения на старшем отделении. В программу этот список вошел с самыми незначительными [illegible] и добавлениями. Кроме того, есть сведения, что в 188[illegible] по решению Художественного совета были созданы комиссии для составления программ по различным специальностям. Работа над программой по фортепиано поручалась Танееву, Пабсту, Нейтцелю, Звереву, Лангеру, Кашкину[2]. Первые три профессора, естественно, должны были подготовить программу для старшего отделения. Помещенные в програме экзаменационные требования совпадают с указанными в аналогичном списке, принадлежавшем Нейтцелю[3]. Позже эта программа еще пересматривалась, но в нее были внесены лишь совсем небольшие изменения.

Для каждого курса в програме указан учебный материал, который должен быть пройден обязательно, затем дан перечень фортепианной литературы, рекомендуемой для изучения. Кроме того, в программу были включены примерные экзаменационные требования (для перехода на следующий курс), а также требования по чтению с листа и транспозиции[4].

На шестом — восьмом курсах в числе обязательно изучавшихся были произведения Баха. На шестом курсе — три прелюдии и фуги из Wohltemperiertes Klavier (по выбору педагога), на седьмом курсе — Хроматическая фантазия и фуга, токката и фуга d-moll, фуга a-moll (необходимо было пройти одно из этих сочинений); на восьмом курсе следовало выучить одно из органных сочинений Баха в переложении Листа. Учащиеся шестого курса должны были исполнить на экзамене две фуги, на седьмом и восьмом курсах в экзаменационную программу входила одна фуга.

Изучение произведений крупной формы оставалось обязательным с шестого по девятый курсы. На шестом — восьмом курсах — это сочинения Бетховена, на девятом курсе, — кроме Бетховена, — сонаты Шопена и Шумана. В программе шестого курса указаны сонаты Бетховена op. 7, 26, 28 и op. 31 № 2; на седьмом курсе — op. 27 (обе сонаты), op. 31 Es-dur, op. 53 и 54, затем 32 вариации и концерт c-moll. На восьмом

[1] ЦГАЛИ, ф. 658, оп. 1, ед. хр. 8. Рукопись написана чернилами, с небольшими карандашными дополнениями.

[2] Протокол заседания от 3 марта 1883 г. (ЦГАЛИ, ф. 658, оп. 1, ед. хр. 33).

[3] ЦГАЛИ, ф. 658, оп. 1, ед. хр. 8. Рукопись на немецком языке.

[4] Для чтения с листа следовало брать произведения, равные по трудности изучаемым на три курса ниже (например, на шестом курсе — из программы третьего курса), для транспонирования — на четыре курса. Впоследствии эти требования были повышены на один год.

курсе в данный обязательный сп[illegible]ены лишь сонаты ор. 81-а, ор. 90, ор. 110 и [illegible]исок были вкл[illegible]. На каждом из этих курсов в течение года нео[illegible] концерт [illegible]ло пройти одно из названных произведений крупн[illegible]обходимы (оно исполнялось на экзамене). На девятом ку[illegible], кроме сонаты Бетховена (ор. 57, 101, 106, 109, 111) или концерта Es-dur, надлежало выучить сонату Шопена (b-moll, h-moll), либо Шумана (fis-moll, f-moll). Соната композитора-романтика могла быть заменена Симфоническими этюдами Шумана.

На всех курсах была выделена область технического развития учащегося. На шестом курсе работа над техникой заключалась в изучении гамм в двойных терциях и двойных октавах («в нескором tempo»), затем упражнений Таузига, Куллака и специальных упражнений для трелей. Этюды были представлены сборником «Gradus ad Parnassum» Клементи (по Таузигу), причем — «с транспозицией некоторых этюдов»; указывались и этюды Шопена. На седьмом курсе продолжалось изучение этюдов Шопена и требовалась игра в более быстром темпе гамм и упражнений, помеченных в программе шестого курса. Кроме того, следовало играть все гаммы с аппликатурой гаммы C-dur. В программу двух последних курсов гаммы, упражнения, а также инструктивные этюды уже не входили. На восьмом курсе к этюдам Шопена присоединялись три концертных этюда Листа (очевидно, f-moll, As-dur и Des-dur) и этюды Паганини — Листа; на девятом указывались этюды Листа (этюды высшего исполнительского мастерства) и Рубинштейна. Три этюда на шестом — восьмом курсах должны были исполняться на экзамене[1].

Кроме «обязательных» произведений, на каждом курсе требовалось изучение и другой фортепианной литературы соответствующей трудности (две пьесы «из пройденных в году» включались в экзаменационные программы). Эти сочинения могли назначаться профессором, помимо прилагаемого к программе репертуарного списка. Но и данный список представлял большие возможности для выбора. Вот, для примера, перечень произведений из программы седьмого курса: «Бах — Wohltemperiertes Klavier (более трудные номера), Прелюдия, фуга и Allegro в Es-dur (Таузиг), Токката и фуга e-moll, Бетховен — Вариации ор. 35, фантазия ор. 77, Шопен — Полонез ор. 26 es-moll, полонезы ор. 40 A-dur и c-moll, экспромт ор. 36, скерцо b-moll, cis-moll и E-dur, Шуман — Арабеска, «Blumenstück» ор. 19, Венский карнавал, 3 романса ор. 28, Скерцо, джига, романс и фугетта ор. 32, Экспромты ор. 5, Новелетты ор. 21 №№ 1, 4, 5 и 7, четыре фуги ор. 72, соната g-moll, Вариации «Abegg», Presto passionato, Мендельсон —

[1] Выпускная программа, как и ранее, назначалась каждому учащемуся советом (см. 3 выпуск).

«Scherzo» [illegible] C-moll, 6 прелюдий и фуг ор. 35, Лист — «В[illegible]capriccio» fis-[illegible]нн», «Венские вечера» (видимо, Шуберт — Лист) [illegible]ние гармон[illegible], 7, Венгерская рапсодия № 5, фантазия «Риголе[illegible] 1, 2, 5 [illegible]nomenreigen» и «Waldesrauschen», Рубинштейн — Сонат[illegible] ор. 12 e-moll, ор. 10 c-moll, ор. 100 a-moll, Чайковский — Вариации F-dur. В программы других курсов также входило большое количество самых разнообразных произведений композиторов-классиков и романтиков. В репертуарный список девятого курса были включены Вариации Бетховена на тему Диабелли, концерты, различные транскрипции, Испанская, — Шестая, Двенадцатая и Четырнадцатая венгерские рапсодии Листа, фантазия Шумана, концерт b-moll Чайковского, «Исламей» Балакирева, вариации Брамса на тему Паганини и многие другие сочинения. Иными словами, в программах была использована значительная часть основной художественной фортепианной литературы, доступной для изучения на данном курсе, — правда, сочинения русских авторов лишь начинали находить отражение в рекомендуемом репертуаре.

Разнообразные и трудные задачи, которые ставила программа — изучение произведений различных жанров и стилей, работа над техническим мастерством, наконец, развитие таких качеств музыканта, как умение транспонировать и читать с листа, — все это показывало, что консерватория по-прежнему имела целью разностороннюю и серьезную подготовку учащихся.

Многое в этом направлении делалось, имелись большие достижения в работе, но, признавая их, было бы все же ошибочным предполагать, что данная новая программа на практике, в процессе занятий, могла быть руководством при работе со всеми пианистами старшего отделения. Уровень одаренности и подвинутости учащихся был весьма различным, вследствие чего многие произведения, названные в программе, оказывались слишком трудными для довольно большого числа учеников. Педагоги могли придерживаться ее в своих занятиях с большинством учащихся виртуозного или, как его еще называли, «специального» отделения, но не педагогического. Ученики этого последнего отделения в массе своей не были в состоянии справиться со значительной частью рекомендованных произведений.

Организация педагогического отделения, с одной стороны, как будто бы свидетельствовала о том, что в консерватории придавали большое значение подготовке педагогов. Но, с другой стороны, создание двух отделений должно было помочь до некоторой степени узаконить фактически существовавшую большую разнородность состава обучавшихся пианистов. При малом еще числе занимавшихся на старших курсах (как это было в первые годы существования консерватории)

общий уровень их подготовки бы[illegible]вным, — исключая особенно одаренных, выда[illegible]л, примерн[illegible]ков. По мере того, как с младших курсов прих[illegible]ющихся [illegible]ое и количественно растущее пополнение, на стар[illegible]делении все чаще попадались учащиеся, которые не мо[illegible] выполнить общие высокие выпускные требования.

Наличие педагогического отделения, куда были определены лица, более слабые по своим данным, как бы нормализовало это положение.

Вначале для учащихся педагогического отделения сильно сократили количество лет обучения. В отчете о деятельности консерватории за 1882/83 год было сказано: «Учащиеся фортепианных классов при переходе с четвертого курса на пятый, (то есть еще при переходе на последний курс младшего отделения, — *Н. Л.*) делятся Художественным советом, на основании мнения экзаменационных комиссий, на две категории: подающие надежду сделаться виртуозами-исполнителями продолжают свои занятия по нормальному учебному плану Московской консерватории (девятилетнему. *Н. Л.*),.. с правом на получение от оной диплома или аттестата; не подающие таких надежд, но могущие по своим способностям, быть полезными деятелями на поприще музыкального преподавания, переводятся после четвертого курса на дополнительный двухгодичный курс в старшее (профессорское) отделение и по окончании в оном, а также по окончании полного курса всех обязательных предметов, получают аттестат...»[1]. — Таково было решение Художественного совета консерватории, утвержденное затем председателем РМО. Если бы оно осталось в силе, то могло бы свести работу педагогического отделения почти к обычным занятиям младших курсов, увеличенным лишь на год. Тем более, что несколько позже было даже постановлено, что учащиеся педагогического отделения, переходящие на старший курс, не зачисляются в класс какого-либо профессора, а остаются до окончания у своего педагога младшего отделения.

Оба эти решения были принципиально неверными и явились следствием явной недооценки задачи воспитания педагога. Да они и не оказались жизненными: довольно обширные сведения о выпускниках последующих лет убеждают в том, что, за исключением двух-трех случаев, при переводе на старший курс все учащиеся переходили в классы профессоров и занимались у них до окончания консерватории. Что же касается шестилетнего срока обучения для учащихся педагогического отделения, то он снова был отменен: по крайней ме-

[1] Отчет Московского отделения РМО за 1882/83 г., раздел «Отчет консерватории», М., 1883, стр. 58. Это решение было принято Художественным советом 8 мая 1883 г. (ЦГАЛИ, ф. 658, оп. 1, ед. хр. 33).

ре уже в 1887 году в документах встречается упоминание о шестом и седьмом курсах педагогического отделения. А позже на нем был введен и восьмилетний курс[1].

Важной областью подготовки будущих педагогов были их занятия с порученными им начинающими учениками. На эту сторону обучения (о которой в консерватории помнили и ранее)[2] в 80-х годах, при организации педагогического отделения, было обращено особое внимание. Наблюдение за «педагогическими занятиями» было возложено на специально выделенного для данной цели профессора Н. С. Зверева. По его предложению было решено, чтобы учащимся старших курсов поручали работу не только с учениками класса обязательного фортепиано, а и с поступавшими на специальное фортепианное отделение, — это являлось уже большим шагом вперед. Сначала говорили об учениках только первого, а затем и второго курсов: «для лучшего ознакомления под его (Зверева. — *Н. Л.*) руководством с методом преподавания»[3]. Учащиеся-практиканты, по примеру еще 70-х годов, показывали своих учеников на специальных экзаменах, получали оценки за свои «педагогические занятия»[4]. Иногда бывало, что ученики младших классов, занимавшиеся со старшекурсниками, выпускались на обычных закрытых вечерах. Так, на ученическом вечере 30 октября 1889 года ученик Левин — «педагогического класса Мининой» — играл пьесу Шпиндлера «La gaselle». Несколько позже ученица Микулина (класс Кашперовой) исполнила часть сонаты Гайдна. Иногда ученики практикантов продолжали свои занятия в консерватории уже с ее педагогами. (Кроме упомянутой Микулиной, — впоследствии ученицы Зверева, можно назвать, к примеру, фамилии Дыкиной, Мазинг, Маргарити; эти ученицы, начав с занятий со старшекурсниками, работали далее со Зверевым и с Губерт). Но такие случаи встречались редко. Ученики громадного

[1] В 1896 г. постановили «распределять учащихся на педагогическое и специальное отделения фортепиано только с седьмого курса; на педагогическом отделении курс установить восьмилетний, в том числе пять курсов младшего отделения и три курса старшего отделения...» (протокол заседания Художественного совета от 29 июня 1896 г. ЦГАЛИ, ф. 661, оп. 1, ед. хр. 9). Ученика педагогического отделения, показавшего на последних курсах исполнительские данные и хорошую подвинутость, иногда по его просьбе оставляли после сдачи выпускных экзаменов еще на год, чтобы дать возможность закончить виртуозное отделение.

[2] См. 3 выпуск.

[3] Протокол заседания от 31 августа 1885 г. (ЦГАЛИ, ф. 661, оп. 1, ед. хр. 9).

[4] В 1885 г. было даже решено, что для определения общей итоговой оценки работы учащегося педагогического отделения надо «брать средний бал из баллов специального предмета (т. е. специальности. — *Н. Л.*) и педагогических занятий» (протокол от 31 августа 1885 г.). Было ли это решение выполнено, — сказать трудно, так как упоминаний о средних баллах в имеющихся материалах больше не встречается.

большинства пианистов старших курсов занимались в консерватории по другим специальностям и были обязаны проходить курс общего фортепиано[1]. Среди них бывали учащиеся не только первого, но и второго годов обучения (иногда и старше), — и все же эта работа практикантов не могла приравниваться к занятиям по специальному фортепиано. Отличались ее цели, незначительна была подвинутость учеников.

«Педагогические занятия» обычно вели учащиеся и виртуозного отделения[2]. По идее это следовало лишь приветствовать, так как, кроме выдающихся по своим данным пианистов, большинству учащихся и этого отделения впоследствии пришлось столкнуться с обычной педагогической работой. Но учениками-то их в консерватории были опять те же вокалисты, струнники, духовики, занимавшиеся по обязательному фортепиано. В результате пианисты (учащиеся и виртуозного, и педагогического отделения) так и не получали тех навыков в области преподавания, которые им действительно были необходимы. Поэтому нельзя не признать, что безусловно ценные начинания, связанные с подготовкой учащихся к их дальнейшей педагогической деятельности и предпринятые консерваторией, не доводились до конца. Сделанное в этой области могло в известной мере удовлетворить лишь в первые годы жизни учебного заведения, — как показатель интереса к воспитанию педагогов, как собственно начало работы.

3

В одно время с С. И. Танеевым, также в 1881 году, профессором старшего отделения был избран П. А. Пабст.

С 1885 года в качестве профессора по классу специального фортепиано начал работать и В. И. Сафонов.

Павел Августович Пабст был связан с консерваторией до 1897 года (до своей смерти), и его следует отнести к числу ведущих педагогов 80—90-х годов. Он был хорошим пианистом. В прессе и в других документах встречаются упоминания о его выступлениях. Так, Танеев писал Чайковскому «о совершенно заслуженном успехе, который имел Пабст, превосходно сыгравший концерт Сен-Санса...»[3]. В сезоне

[1] К примеру, в 1890/91 г. было тридцать пять учащихся-практикантов. У них занимались семьдесят восемь учеников (иногда ученик выбывал в первом семестре и тогда во втором семестре его заменяли. Семьдесят семь из них значатся в списках учащихся других специальных классов (как вокальных, так и оркестровых).

[2] В 1896 г. это было лишь вновь узаконено, так, в 70-х гг., при введении «педагогических занятий», они были обязательны для всех старшекурсников (см. 3 выпуск).

[3] Из письма от 28 декабря 1879 г. П. И. Чайковский. — С. И. Танеев. Письма, стр. 44.

1881/82 года он играл в симфоническом собрании концерт d-moll Рубинштейна, в октябре 1886 года — концерт Es-dur Листа; в 1887/88 году в квартетном собрании Пабст выступил с произведениями Чайковского. Когда Аренский написал концерт для фортепиано, то первым его исполнителем был Пабст. Иногда Пабст принимал участие в различных концертах других музыкантов. Выступал он чаще с произведениями концертно-виртуозного плана (в том числе и с собственными парафразами на темы опер Чайковского). Кроме того, по свидетельству А. Б. Гольденвейзера, Пабст был очень хорошим исполнителем музыки Шумана. Произведения Шумана и Листа широко использовались Пабстом и в его работе с учащимися. На ученических вечерах 80—90-х годов ученики Пабста исполняли Крейслериану, оба Карнавала, Новеллетты, Фантазию, Концерт, отдельные пьесы из ор. 12, Симфонические этюды, «Бабочки», интермеццо, токкату, сонату g-moll, некоторые другие произведения — то есть почти всего Шумана. Лист также постоянно встречается в программах выступлений учащихся. Здесь и концерты (чаще Es-dur, A-dur'ный исполнялся лишь один — два раза), «Пляска смерти», Венгерская фантазия, Двенадцатая, Шестая, Четырнадцатая рапсодии, различные мелкие пьесы, полонезы, изредка — этюды («Хоровод гномов», «Блуждающие огни», «Мазепа», Этюд Des-dur) и в большом количестве фантазии на темы самых различных опер (упоминаются «Эрнани», «Трубадур», «Вильгельм Телль», «Пророк», «Роберт-Дьявол», «Гугеноты», «Норма» и многие другие). Внимание уделялось и произведениям Шопена: исполнялись концерты, сонаты, баллада g-moll, скерцо h-moll и cis-moll, некоторые полонезы, различные мелкие пьесы. Играли у Пабста и Бетховена (сонаты — ор. 31 Es-dur и особенно d-moll, затем ор. 53, 57, 81-а, 101, 111, вариации c-moll, концерт c-moll, иногда и другие концерты), однако, эти произведения в исполнении учеников данного класса звучали гораздо реже. Еще меньше в программах сочинений Баха: упоминаются лишь токката и фуга d-moll, да еще две— три фуги. Исполнялись произведения Чайковского: концерт b-moll, фантазия и соната G-dur.

В работе с учениками Пабст был аккуратен, часто тщательно выписывал в нотах аппликатуру, но, как рассказывает бывшая его ученица А. П. Островская, вообще «не любил долго задерживать ученика на одном произведении. Он давал возможность проходить и знакомиться с большим количеством произведений, находя, что доучить пьесу ученик сумеет сам, когда это ему понадобится. Это было хорошо только для более одаренных учеников...»[1] — совершенно справедливо добавляет автор воспоминаний, да и то не всегда, так

[1] А. П. Островская. Воспоминания. ГЦММК.

как и весьма способному ученику часто необходима работа с ним педагога именно над деталями изучаемого произведения. На уроках Пабст много показывал, играл сам, — и это, видимо, в большой мере заменяло различные объяснения, так как, по словам той же Островской, он плохо говорил по-русски и обычно прибегал к помощи переводчика (если в этой роли мог выступить кто-либо из присутствовавших). Большое значение Пабст придавал развитию технических данных учащихся, заставлял их в этой области много работать и советовал играть упражнения Келлера ор. 120, упражнения Таузига и октавные этюды Куллака. «...Собственно, как играть, он не говорил, — замечает А. П. Островская, — считая, что ученики сами должны были искать пути для выработки техники»[1]. А. Б. Гольденвейзер, кончивший консерваторию по классу Пабста, говорит, что Пабст не дал ему подлинной фортепианной школы, но привил «музыкальную культуру и здоровое отношение к музыкальным произведениям»[2].

У Пабста кончили многие известные впоследствии пианисты и музыкальные деятели. Среди них, кроме названных А. Б. Гольденвейзера и А. П. Островской, — К. Н. Игумнов, К. А. Кипп, С. М. Ляпунов (занимавшийся у Пабста по фортепиано), Е. П. Магницкая, М. Ф. Гнесина, Г. А. Пахульский и другие.

Тема — Сафонов-педагог заслуживает самого пристального изучения; она не может быть освещена даже относительно подробно в пределах этого очерка. Но, говоря о прошлом фортепианных классов Московской консерватории, нельзя не попытаться дать хотя бы самое общее представление о деятельности Василия Ильича Сафонова.

В. И. Сафонов, — каким создается его облик по различным воспоминаниям, — подлинный педагог-художник, один из лучших мастеров русской фортепианной педагогики. Он ставил перед учеником высокие исполнительские цели и упорно, настойчиво шел к ним. Раскрывая в том или ином произведении общие задачи исполнителя или касаясь как будто бы совсем незначительных, частных моментов работы, Сафонов разъяснял, каким путем ученику надлежало следовать в данном конкретном случае.

Развитие культуры звука, — его глубины, мягкости, развитие высокого пианистического мастерства (но не как самоцели, а служащего музыке), — лежали в основе работы Сафонова с учениками. Он добивался содержательности испол-

[1] А. П. Островская. Воспоминания. ГЦММК.

[2] А. Б. Гольденвейзер. Воспоминания о годах учения и работы в консерватории (ГЦММК, ф. 96", инв. № 3846. Воспоминания А. Б. Гольденвейзера и А. П. Островской приводятся в книге А. Д. Алексеева. «Русские пианисты», Музгиз, 1948).

нения, крайне отрицательно относясь к пустой игре, не передающей художественный замысел автора. «Высшей похвалой ученику у него было сказать, что он или она понимает», — пишет учившаяся у Василия Ильича В. Н. Шацкая[1]. От учащихся Сафонов требовал самостоятельной мысли и умел научить вдумчиво, сознательно работать. Начиная занятия с учениками одаренными и обладавшими достаточной подвинутостью, Василий Ильич нередко давал им задания и затем на некоторое время как бы предоставлял самим себе: он хотел побудить ученика работать самостоятельно, проверить, на что он способен, насколько восприимчив к урокам и указаниям, получаемым в классе его товарищами[2]. Далее начиналась уже систематическая и тщательная работа.

Внимательное вслушивание и осмысленность должны, по мнению Сафонова, сопутствовать и самой «скучной» работе над гаммами, упражнениями, именно благодаря этому приобретающей интерес и приносящей пользу[3].

Хотя работа в классе посвящалась преимущественно изучению художественных произведений, Сафонов придавал при этом большое значение развитию технического мастерства учащихся. (Нередко происходила по существу техническая перестройка новых сафоновских учеников). Конечно, различие способностей, подготовки, навыков поступавших к нему учеников влекло за собой и соответствующие — тоже различные — формы работы, но бывали случаи, когда учащиеся шестого курса, то есть новые для Сафонова, исполняли и на вечерах этюды Черни, Куллака, Рейнеке. М. Л. Пресман вспо-

[1] В. Н. Шацкая. Воспоминания. ГЦММК, ф. 96[н], инв. № 1045п. Это высказывание М. Н. Шацкой приводится в книге А. Д. Алексеева «Русские пианисты».

[2] Об этом рассказывают В. Н. Шацкая и Л. В. Николаев — тоже бывший ученик Сафонова. В своих интереснейших воспоминаниях о годах занятий у Сафонова Николаев пишет: «...принимая меня в ученики, он (Сафонов. — *Н. Л.*) предупредил, что посвятить мне много времени не сможет и поэтому советует мне прежде всего работать самому и отовсюду брать все, что я сочту нужным, полагаясь прежде всего на собственную голову и на собственную инициативу. Это было первое наставление, которое я получил от моего учителя». (Л. В. Николаев. Василий Ильич Сафонов, как педагог. ГЦММК, ф. 129, инв. № 148п, № 3797).

[3] Эти взгляды Сафонова нашли отражение в изданном им сборнике упражнений под названием «Новая формула». Не имея возможности уделить им здесь внимание, следует указать на то, что и в этом сборнике Сафонов подчеркивал необходимость «полного сосредоточения» при работе и над упражнениями. «Играй всегда так, чтобы пальцы твои шли за головой, а не голова за пальцами. Во время игры старайся как можно менее смотреть на руки. Изучай упражнения и пассажи даже с закрытыми глазами, внимательно прислушиваясь к извлекаемым из инструмента звукам. Даже в самых сухих упражнениях неуклонно наблюдай за красотою звука». — Таков один из советов Сафонова учащимся. (В. Сафонов. Новая формула, изд. Дж. и В. Честер. Лондон, 1916, стр. 24).

минает, как не оправдались чаяния его самого и его товарищей, поступивших к Сафонову. По примеру своих однокурсников, зачисленных к другим профессорам и получившим в качестве задания этюды Шопена и сочинения Шумана и Бетховена, молодые «сафоновцы» рассчитывали работать над какими-либо подобными произведениями. Но их постигло разочарование: им было предложено начать с этюдов Черни и двухголосных инвенций Баха. «...Курьезнее же всего было то, — пишет Пресман, — что в первое время мы действительно с трудом справлялись с этими «ничтожными» инвенциями, когда столкнулись с требованиями, которые Сафонов предъявлял нам при их исполнении»[1]. Требования же касались основного, а именно — умения слушать и вести мелодическую линию каждого голоса. В этом Сафонов, естественно, видел одну из основных задач ученика, играющего сочинения Баха. Над развитием у учащихся навыков исполнения legato, над выравненностью и плавностью звучания Василий Ильич вообще всегда очень много работал.

О некоторых приемах исполнения или, — точнее, — о принципах пианистических движений, которые Сафонов прививал учащимся, а также о ряде других моментов работы в классе рассказывает Л. Николаев: «...В[асилий] И[льич] учил пользоваться при игре всей рукой. В движениях руки не должно быть мертвых точек, и они должны быть плавными и закругленными. К игре изолированными пальцами, равно и к фиксации руки или ее отдельных частей В. И. относился отрицательно. Отрицательно относился он и к шлепкам изолированной кистью при фиксированной руке. Палец можно было поднимать очень высоко, вместе с поворотом руки, но не изолированным от руки движением. Этим способом В. И. рекомендовал поучить иногда не выходящую ноту в пассаже... Давить не надо было... Большое значение придавал В. И. упражнению в технически трудных местах pianissimo. Иногда В. И. требовал, чтобы ученик, прежде чем сыграть вещь начисто, сыграл бы все пассажи из нее pianissimo, без педали и в несколько замедленном темпе... В этой области (технической работы. — *Н. Л.*) уроки В. И. давали много ценного. Но, конечно, эта сторона играла в педагогической работе В. И. лишь подчиненную роль. Главную, основную роль играла работа над изучавшимися пьесами... Проходилась каждая вещь детально и подробно. В. И. часто прерывал и останавливал и делал много указаний... Внимание обращалось и на детали исполнения отдельных фраз и на охват произведения в целом,.. и на эмоциональную, и на стилевую, и на техническую, и на звуковую стороны исполнения. Он предъявлял большие

[1] М. Пресман. Два направления в методах преподавания игры на фортепиано. «РМГ», 1916, № 6, стр. 132.

требования к выравненности звучания. Иногда приходилось по многу раз повторять отдельные такты или даже отдельные аккорды. Помню выражение В. И., что аккорд должен быть «с начинкой». Иначе говоря, в нем должны быть слышны не только крайние, но и все средние ноты... Как дирижер В. И. не избегал моментов очень большого звучания, причем умел пользоваться ими мастерски. В области пианизма он не любил очень большого forte. Резкости он очень избегал и однажды заметил, что если рояль бьют, то он кричит. Со мной В. И. вел постоянную борьбу из-за преувеличения в звуке и темпе... В классе играть нужно было все и всегда наизусть и начисто...» [1]

Показывал Сафонов за роялем обычно немного. Он выступал как пианист преимущественно в начале своей деятельности, а затем уже после ухода из консерватории. Во время работы в консерватории он играл гораздо меньше (большей частью в ансамбле с Давыдовым). Поэтому в конце 90-х годов, в период занятий с Николаевым, Сафонов называл себя «пианистом в отставке...» «В классе играл он чрезвычайно редко, — добавляет Леонид Владимирович, — и показывал при этом замечательное владение звучностью...»[2]. О звучании рояля у Сафонова рассказывает и А. Ф. Гедике. При этом он подчеркивает, что такой метод занятий — с нечастым исполнением самого педагога — отнюдь не мешал их успешности: «Критическое отношение (Сафонова. — *Н. Л.*) к тому, что исполняли ученики, было совершенно исключительным. Он сразу замечал недостатки, знал, как взяться за то, чтобы их исправить. И у всех, кто был в его классе, за три — четыре месяца физиономия игры менялась совершенно... И в отношении музыкальном, и в отношении фортепианного мастерства, конечно, заниматься у него было большим удовольствием...»[3].

Репертуар в классе Сафонова изучался самый разнообразный. Много играли Бетховена, Баха, Шопена, Листа, Шумана. Выступали иногда на вечерах ученики и с сонатами Скарлатти, Моцарта (что бывало тогда большой редкостью), с сочинениями Мендельсона, Брамса, Грига. Из не исполняющихся в настоящее время произведений в программах ученических концертов упоминались концерты Гензельта и Гуммеля, пьесы Рейнеке.

Большое место в работе учеников Сафонова занимали произведения крупной формы, исполнялись и циклы — даже

[1] Л. В. Николаев. Василий Ильич Сафонов как педагог. (ГЦММК). (Бóльшая часть приводящихся в данном случае высказываний Николаева опубликована в книге: Я. Равичер. Василий Ильич Сафонов, М., 1959).

[2] Там же.

[3] А. Ф. Гедике. О годах учебы в консерватории (ГЦММК, ф. 47, инв. № 2633п, № 1076).

такие, как сорок восемь прелюдий и фуг Баха, двадцать четыре этюда Шопена. Наряду с этим, с максимальной тщательностью работал Василий Ильич и над отделкой различных миниатюр. Иногда Сафонов любил давать явно трудные задания, чтобы ученик, поработав как следует над каким-либо сложным для себя произведением, оставлял его на время (иногда и на год), затем вновь возвращался к этой же работе и доводил исполнение до возможной для себя законченности. Далее следовало и выступление на эстраде. Нередко Сафонов заставлял учащихся аккомпанировать концерты своим товарищам, — при этом доставалось обоим исполнителям, так как требования к аккомпанементу были не меньшими, чем к солисту [1].

Как и в классе Н. Г. Рубинштейна, занятия Сафонова всегда проходили в присутствии всех учеников. Работал Василий Ильич со своими учениками с увлечением, занимался много, относился к ним с большим вниманием и, хотя и бывал порой не очень сдержан, проявлял часто большую чуткость, подлинный педагогический такт.

К большим достоинствам Сафонова-педагога относится и то, что он умел увлечь работой, ободрить ученика, вселить в него веру в собственные силы. Прививая ученику свои исполнительские принципы — художественного и как бы узкотехнического порядка, — Сафонов учил применять эти положения в соответствии с индивидуальными качествами учащегося, его восприятием музыки, а равно и чисто физическими данными. Сафонов умел выявить все возможности учащегося, добившись их максимального развития. Требовательность его к ученикам сочеталась с большой доброжелательностью и заботливостью (в том числе и о материальной стороне жизни).

Сафонов вел также занятия по классу камерного ансамбля, и здесь ученики его зачастую получали не меньше, чем от своих педагогов по специальности, а иной раз и больше. «Мы все, не его (Сафонова. — *Н. Л.*) ученики, которые у него бывали в камерном классе (К. Н. Игумнов и другие это подтвердят) вынесли из этих занятий чрезвычайно много. Я бы сказал, что в пианистическом смысле

[1] Об этом рассказывают Л. В. Николаев и В. Н. Шацкая. Что касается Л. В. Николаева, то его первое знакомство с Сафоновым началось с выступления в качестве аккомпаниатора: Василий Ильич попросил пришедшего к нему впервые Николаева проаккомпанировать что-то двум ученицам и «заставил при этом модулировать четырехголосно и транспонировать аккомпанемент. Хотя для меня это «дела давно минувших дней»,— замечает Леонид Владимирович,— ...я справился с этим делом, и Сафонов был доволен». (Л. В. Николаев. Из письма к отцу. Даты на письме нет, но, судя по его содержанию, оно могло быть написано осенью 1897 г. ГЦММК, ф. 129, инв. № 223", № 3797). После такой проверки, когда ученицы ушли, Сафонов стал слушать Николаева.

я гораздо больше ученик Сафонова, чем тех учителей, у которых я учился», — так рассказывает А. Б. Гольденвейзер[1].

В 1889 году, после отказа С. И. Танеева от обязанностей директора, В. И. Сафонов был избран на эту должность. Помимо своих качеств музыканта и педагога, Василий Ильич обладал и бесспорными способностями администратора. Благодаря этому деятельность его как директора в целом была весьма плодотворна.

В числе главных, может быть, определяющих черт характера Сафонова были сильная воля и даже властность. В работе его в качестве директора эти свойства вначале помогали, так как консерватория нуждалась в крепкой дисциплинирующей руке, необходим был также человек, умеющий отстаивать интересы консерватории в дирекции РМО и вообще где бы то ни было.

В этот период сильно возрос авторитет консерватории в музыкально-общественных кругах. Увеличивался контингент учащихся (в 1890 году было 389 учащихся, в 1895 — 442, в 1900 — 522), причем, благодаря большому количеству желающих поступить в консерваторию, постепенно появлялась возможность гораздо строже проводить приемные испытания. Расширялась концертная деятельность, включая выступления ученического симфонического оркестра, доведенного дирижировавшим им Сафоновым до блестящего состояния. Значительно лучше стало материальное положение консерватории. В самом учебном заведении поднялась дисциплина, больше проявлялось требовательности по отношению к учащимся (а иногда и к педагогам).

Потребность в более вместительном учебном корпусе, а также в собственном — консерваторском — большом концертном зале[2] ставила руководство консерватории перед необходимостью искать для нее другое помещение. По предложению Сафонова, было решено выстроить для консерватории новый дом, который в 1895 году и был заложен на месте разобранного старого[3]. В 1898/99 учебном году занятия начались уже в новом здании, — существующем и поныне, — выстроенном по проекту архитектора В. Загорского. 25 октября 1898 года концертом из произведений Чайковского был открыт Малый зал. Помещение Большого зала было закончено несколько позже: его открытие состоялось 7 апреля 1901 года. Вся работа по сбору средств и постройке здания осуществлялась при непосредственном участии Сафонова.

[1] Из воспоминаний А. Б. Гольденвейзера (ГЦММК). (Это высказывание приводится в книге Я. Равичера «В. И. Сафонов».)

[2] Публичные концерты учащихся проводились обычно в зале бывшего Благородного собрания (теперь Колонный зал дома Союзов).

[3] Занятия были временно перенесены в снятое для этой цели помещение.

В 1897 году Сафонов, не оставляя всех своих обязанностей в консерватории, стал еще председателем Московского отделения РМО. Это сделало Василия Ильича своего рода «единовластным хозяином» консерватории и привело по существу к развитию отрицательных сторон его работы. Властность и горячность Сафонова не знали порой никаких ограничений. Уверенный в своей правоте, он не терпел возражений, и в руководстве его консерваторией наблюдался иногда явный произвол. Случаи такого порядка с течением времени учащались. Танеев справедливо обвинял Сафонова в том, что он, Сафонов, свел почти на нет роль Художественного совета профессоров консерватории, ранее имевшего большое значение во всей жизни учебного заведения. Сафонов же сумел подчинить себе большинство членов совета, превратив их в более или менее безгласных своих последователей, и при их помощи пресекал все, что ему в какой-нибудь мере мешало (или казалось, что мешало).

Нежелание считаться с мнением других, стремление к единовластию, отказ от каких-либо элементов демократического начала, разумеется, могли только отрицательно сказываться на всей работе Сафонова как директора. В этих свойственных ему чертах характера и взглядах заложена причина обострения его взаимоотношений в консерватории с рядом педагогов, в этом причина ухода из консерватории Танеева, Зилоти. Здесь же следует искать и корни недовольства массы учащихся руководством Сафонова. Подобные настроения постепенно нарастали и становились более ощутимыми. Подъем революционного движения, охватившего в 1905 году страну и, в частности, студенчество, не был понят и принят Сафоновым. Его деспотичность и реакционные политические взгляды столкнулись с развивавшимся стремлением к демократизму, с требованиями учащихся предоставления им бóльших прав и большей самостоятельности. С такими требованиями Сафонов не мог согласиться, так как самая их сущность была чужда его мировоззрению, и с осени 1905 года он ушел из консерватории...[1]

Думается, что нельзя представлять себе работу Сафонова-директора как нечто стабильное и раз навсегда данное, а необходимо брать ее, какой она была, то есть в развитии. При этом будет ясно, как росла консерватория, возглавлявшаяся Сафоновым и сколько пользы принес он консерватории в период расцвета своей деятельности. Будет также понятно, как имевшиеся в ней противоречия постепенно обострялись и привели к тому, что методы руководства Сафонова (с посте-

[1] Осенью 1905 г. Сафонов взял длительный отпуск, а затем не возвращаясь из него, и совсем оставил консерваторию. Руководство ею было возложено на М. М. Ипполитова-Иванова.

ненно усиливавшимися их недостатками) стали не соответствовать выраставшей и развивавшейся консерватории, впитывавшей в себя те же чаяния и устремления, которые были характерны в предреволюционные годы для передовой интеллигенции и учащейся молодежи.

4

Кроме Танеева, Пабста и Сафонова, в 80—90-е годы на старшем отделении консерватории преподавали и другие профессора, большей частью остававшиеся в ней недолго. В числе их были названный уже выше О. Нейтцель (1881—1885), А. Зилоти (1888—1891), Ф. Бузони (1890—1891), В. Сапельников (1897—1898); приглашались еще пианисты Д. Кваст и П. Литта, но каждый из них работал в Москве примерно лишь один семестр. В течение ряда лет вел занятия П. Шлецер (1891—1898), длительное время преподавал Н. Шишкин (1891—1912).

Начав работу в консерватории (а также и ранее), Шлецер несколько раз выступал в Москве как пианист, но успеха не имел. Педагогическая деятельность его была значительно более плодотворной. Как рассказывает А. Б. Гольденвейзер, «за несколько лет, что он (Шлецер. — *Н. Л.*) преподавал в консерватории, он дал ряд хороших учеников, у которых была хорошая пианистическая школа»[1]. По классу Шлецера, в частности, кончили консерваторию Ел. Ф. Гнесина, В. Исакович (Скрябина), В. А. Зиринг и другие музыканты.

У Шишкина (занятия его в консерватории в значительной своей части выходят за пределы рассматриваемого периода) в течение первых девяти-десяти лет работы почти не было выдающихся учеников; можно назвать, пожалуй, лишь Р. Валашека, А. Ворледж, Д. Вейсса. Занимался в эти годы Шишкин преимущественно с учениками педагогического отделения. Только в 1898 году одна его ученица кончила виртуозное отделение, небольшой выпуск оканчивавших это же отделение был в 1900 году. Класс у Шишкина не мог быть отнесен к числу сильных. Вполне допустимо, что успешности работы учащихся препятствовала чрезвычайная переполненность класса. Достаточно сказать, что в 1899 году в нем было сорок человек. В 1897 году у Шишкина было десять оканчивающих, в 1899 — одиннадцать, в 1900 году кончало тринадцать учащихся. Трудно предположить, что необходимого внимания педагога могло в равной мере достать на всех учеников. Впрочем, перегруженность наблюдалась не только у Шишкина: у Шлецера бывало по двадцать семь — тридцать уче-

[1] Из «Воспоминаний» А. В. Гольденвейзера (ГЦММК).

ников, один год — тридцать пять учащихся, у Пабста в отдельных случаях численность класса также возрастала до тридцати трех и даже до тридцати пяти учеников (в 1893/94 учебном году). По всей вероятности и этим педагогам не могло подчас не мешать такое количество учащихся...

Приглашались в консерваторию на педагогическую работу, как и ранее, ее бывшие, наиболее выдающиеся воспитанники. К ним относятся и упомянутый уже А. Зилоти, А. Скрябин, проработавший пять лет (с 1898 года), затем недолго преподававший И. Левин. С 1899 года началась деятельность в консерватории К. Н. Игумнова. В 1892 году сначала на должность преподавателя младших классов был приглашен К. А. Кипп[1].

В младших классах в 80—90-х годах продолжали свою работу Аврамова, Галли, Лангер, А. Губерт; до 1893 года преподавал Зверев. С 1882 года класс специального фортепиано был также у Ремезова. Ненадолго появлялись на младшем отделении и некоторые другие педагоги.

Если бы в настоящее время был поставлен вопрос, что важнее: занятия с учениками музыкальной школы и музыкального училища, или работа со студентами консерватории? — то, очевидно, единственным возможным ответом было бы признание необходимости правильного обучения и надлежащего качества работы на любой ее ступени. Педагогам специальных классов консерватории известно, какое большое значение имеет для студента весь предшествовавший этап занятий. Это, разумеется, знали профессора старшего отделения консерватории и в прошлом, — именно поэтому они охотно брали учеников, занимавшихся ранее, например, у Зверева. И все же занятиям в младших классах уделялось тогда далеко не столько внимания, как работе с учащимися старшего отделения[2]. Такое положение можно даже объяснить: старшие ученики проходят сложный репертуар, они часто выступают на концертах, с ними работают профессора, сами являющиеся хорошими пианистами, вся работа ученика профессорских классов как бы более на виду. К тому же и уровень одаренности старшекурсников нередко бывал выше, — в целом, — чем учащихся младшего отделения. Подобное объяснение отнюдь не ставит себе целью оправдать положение, существовавшее тогда в консерватории. Наряду с наличием в ее работе многого хорошего, правильного, в ней не могло обойтись и без теневых сторон, одной

[1] Работа Игумнова, Скрябина и Киппа относится к следующему этапу в жизни консерватории и потому не затрагивается в данном очерке. Эти профессора — представители следующего поколения педагогов.

[2] См. 3 выпуск.

из которых и являлось пониженное внимание к начальной ступени занятий учащихся. Возможно, поэтому некоторые педагоги младших классов были сами недостаточно заинтересованы работой в консерватории. Иногда такое положение приводило к уходу из учебного заведения и — в отдельных случаях — к последующему открытию собственных частных школ (так поступил, например, Вильборг).

Как и в 70-х годах, в последующие годы несколько больший интерес вызывали у профессоров учащиеся, переходившие на старший курс; им, в частности, по-прежнему назначались произведения, обязательные для публичного исполнения в течение года, а также на экзамене. Это лучше выявляло уровень подвинутости учеников, их одаренность, позволяло их сравнивать. Однако с течением времени совет стал ограничиваться утверждением лишь одной конкурсной пьесы, включавшей определенные технические трудности и входившей в экзаменационную программу. Так, в 1884 году «общей экзаменационной пьесой» было Allegro из сонаты Es-dur Гуммеля, в 1892 году — Токката Шмидта, в 1895 году — «Charakcterstück a-moll» Мендельсона, причем даже указывалось, что «наименьшая скорость исполнения ♩ = 144» [1]. Исполнение учеником ряда обязательных произведений, разумеется, давало о нем большее представление. В настоящее время трудно сказать, что заставило отказаться от этого, так как в имеющихся материалах нет соответствующих данных. Можно допустить, что в связи с увеличением контингента учащихся, а также из-за понижения в начале 80-х годов учебной дисциплины, ученики пятого курса не только перестали играть на вечерах по два обязательных (или равноценных по трудности) крупных сочинения, а и вообще иной раз совсем не выступали. Тогда оставили в качестве обязательного исполнение одного назначаемого произведения на экзамене [2], а в течение учебного года стали требовать выступления на вечере без уточнения программы. Во всяком случае в протоколах заседаний совета неоднократно встречались решения, подчеркивающие необходимость показа учеников пятого курса на закрытых вечерах. В 1888 году даже было решено, что ученики пятого курса, не игравшие на вечерах, не могут быть допущены к экзаменам. Это решение, наверное, возымело свое действие, ибо в программах вечеров младшего отделения чаще всего можно было увидеть фамилии пятикурсников. (Правда, в эти же годы, чуть ли не впервые, затрагивался вопрос о выступлениях на вечерах

[1] Протокол заседания Художественного совета от 4 марта 1895 г. (ЦГАЛИ, ф. 658, оп. 1, ед. хр. 112).

[2] Назначались эти конкурсные пьесы обычно в марте, экзамены же проходили в мае.

учеников и четвертого курса[1], но играли они все же значительно меньше.)

Отсутствие подлинной взаимосвязи между двумя отделениями консерватории, отсутствие руководства ведущих профессоров работой их коллег, занимавшихся с младшими учащимися, отразилось даже на репертуаре последних: в середине 80 — начале 90-х годов этот репертуар по своему характеру сильно отклонился от направления старших курсов. Уже говорилось, что в первые десять-двенадцать лет работы консерватории ученики первых трех курсов (тогда младшего отделения) часто играли довольно серьезную и слишком трудную программу. Увеличение в 1879 году числа младших курсов до пяти повело за собой еще большее повышение трудности исполнявшихся произведений. По всей видимости, это не было целесообразно, так как учащиеся далеко не всегда могли должным образом справляться со своими задачами. Качество же самих произведений большей частью не вызывало сомнений. Довольно много играли сочинения композиторов-классиков, затем произведения Гуммеля, Мендельсона, Вебера, а также, как и ранее, виртуозные фантазии на темы из опер. Но понемногу увеличивалось место, занимаемое в программах выступлений учащихся этими фантазиями и различного рода техническими пьесами несколько салонного типа. Названия — «Silberquelle» (Бенделя), «Le vent du soir» (Куллака), «Feux follets» (Прюдана), «Le chemin de fer» (Алкана), «Прялка» Литольфа — говорят сами за себя. Ясно, что подобные пьесы преследовали преимущественно цели развития виртуозности (в различных ее масштабах и планах). Попадается вообще немало ранее не встречавшихся произведений. К примеру, на вечере 28 ноября 1890 года, кроме сонаты Моцарта A-dur, G-dur'ной сонаты Бетховена, Perpetuum mobile Вебера, были сыграны: Allegro Меркеля, Allegro Шарвенки, «Classique» a moll Валласа, скерцо Волленхаупта, «Feu follet» Иенсена, вариации «Пират» Герца, Сказка Раффа, этюды Клементи, Майера, Раффа, Кесслера, Беренса[2].

[1] Протоколы заседаний Художественного совета от 13 октября 1887 г. и 4 февраля 1888 г. (ЦГАЛИ, ф. 661, оп. 1, ед. хр. 9).

[2] ЦГАЛИ, ф. 658, оп. 1, № 142.

К этому времени в консерватории стали устраиваться большей частью отдельные закрытые вечера старшего и младшего отделений. Как показывают даты на программах, эти вечера проходили регулярно, равно как и составлявшиеся из участников нескольких закрытых общие открытые ученические концерты. Исполнители и тех и других были по-прежнему учащиеся разных специальностей. (На закрытых нередко участвовало больше пианистов.).

Рост количества учащихся консерватории повлек за собой и увеличение размеров закрытых вечеров; на них часто играют по пятнадцать-двадцать участников,— в том числе и на вечерах старших курсов, где исполнялись и весьма крупные произведения.

Может быть, желание внести разнообразие в репертуар и потребность в его увеличении заставили педагогов обращаться к самым различным произведениям? Затем, у учащихся ведь надо было развивать беглость, виртуозность... Все это бесспорно. Но верно и то, что имелось большое количество произведений, в художественном отношении более ценных и также доступных ученикам младшего отделения (к тому же игравшим и весьма нелегкий репертуар). Достаточно сказать, что до 90-х годов в программах выступлений учеников I—V курсов вообще нельзя было увидеть сочинения Чайковского, Аренского. Один раз (в 1884 году) исполнялись вариации Глинки на тему Моцарта. Характерно, что и в неоднократно пересматривавшуюся, уже пятилетнюю программу по фортепиано для младших курсов (она была издана в 1892 году) не были включены какие бы то ни было произведения русских композиторов.

Одновременно с изобилием виртуозных пьес и этюдов, а также различных пьес малоизвестных зарубежных авторов в репертуаре учащихся младшего отделения постепенно чуть ли не редкостью становятся сонаты Моцарта, Бетховена, сочинения Мендельсона. Так, в 1891/92 учебном году состоялось в консерватории шесть закрытых вечеров, на которых выступали учащиеся I—V курсов. Там были исполнены сто восемнадцать произведений. Среди них было пятьдесят три этюда (Черни, Клементи, Бургмюллера, Рейнеке, Тальберга, Шмидта, Габербира, Лешгорна, Гофмана, Багге, Деринга, Равины, Газерта и один этюд Мендельсона). Кроме того, в программы входило десять произведений типа токкат (Гурлита, Беннета, Шмидта, Калькбреннера и других) и тарантелл (Раффа, Вонвера, Вольфа), куранты Иенсена и Пессарда, «Au rouet» Пфлюгхаупта, «Feu follet» Иенсена, «Le moulin au ruisseau» Куллака, «Bourdonnement» Шпиндлера и т. п. Затем в программы были включены интермеццо и скерцоРолльфуса, «Petit morceau» Лисберга, скерцо Валласа, Рапсодия Волленхаупта, интермеццо и прелюдии Геллера. Что касается полифонических произведений, то на закрытых вечерах этого учебного года можно было услышать трехголосные инвенции g-moll и D-dur Баха, токкату и фугу Раффа, фуги Керлингера и Кирнбергера. Отдельные части сонат Бетховена исполнялись три раза; были как-то еще сыграны две Багатели. Два ученика выступали с сонатой B-dur Моцарта, один сыграл сонату Скарлатти. Дважды прозвучал экспромт Es-dur Шуберта. В программах двоих учащихся встречались пьесы Грига и у двоих же — песни без слов Мендельсона[1].

[1] ЦГАЛИ, ф. 658, оп. 1, ед. хр. 142.

Работа над техникой и показ достижений учащихся в этой области заслуживали, казалось, только одобрения, но нельзя было при этом так ограничивать круг изучавшихся произведений и столь односторонне вести воспитание учеников. К тому же, художественная ценность значительной части упоминавшихся виртуозных пьес и этюдов была далеко не бесспорной.

В отношении известного упадка репертуара учащихся младшего отделения 1891/92 учебный год можно считать своего рода «показательным»: и далее играют различные виртуозные этюды и пьесы (не лучшие по музыке), но постепенно такого рода сочинения снова уступают место настоящей художественной литературе[1]. Произведения композиторов-классиков вновь встречаются значительно чаще, и репертуар опять становится более совершенным. Например, в программах 1900/1901 года можно увидеть Вариации f-moll и сонату C-dur Гайдна, Вариации F-dur и C-dur Моцарта, сонаты Бетховена[2], Моцарта, Скарлатти, Рондо Бетховена, четыре фуги, а также прелюдию и фугетту Баха, Вариации и жигу Генделя, тему с вариациями Рамо, сонату Пахульского, Вариации B-dur Шопена. В разделе так называемых пьес, наряду с Мелодией Рейнеке, «Tour a cheval» Раффа, встречаются «Поэтические картинки» Грига, Вальс и Этюд Лядова, Экспромт Аренского, пьесы Мендельсона и т. п. Репертуар младшего отделения, — такой, каким он предстает в программах выступлений конца 90-х — начала 900-х годов, — вновь позволяет говорить о его связи с изучавшимся на старших курсах. Это постепенное изменение было характерно. Педагоги старшего отделения, очевидно, в конце концов убедились в том, что, занимаясь на младших курсах, учащиеся, по существу, не получают подготовки к работе над подлинно художественным репертуаром, не приобретают должных исполнительских навыков, музыкальной культуры и умения работать. Этим и бывала вызвана «перестройка», с которой нередко приходилось профессорам начинать занятия с новыми для них учениками VI курса. Такое положение никем не могло считаться нормальным.

Улучшению работы младшего отделения способствовало и то, что в состав педагогов младших курсов постепенно вливались новые силы. Как уже было упомянуто, в 1892 году там начал работать К. А. Кипп, дававший своим ученикам прекрасную школу, с 1898 года преподавал А. А. Ярошевский, бывший очень хорошим музыкантом. Этот поворот в работе младшего отделения стал ощутимым приблизительно к 900-м годам.

[1] В качестве примера можно указать хотя бы на программы 1896/97 учебного года.

[2] Исполнялись обычно отдельные части.

Иного порядка была эволюция репертуара учащихся на старшем отделении. На старших курсах, начиная с основания консерватории, несмотря на различие художественных индивидуальностей отдельных педагогов и их вкусов, решающими были эстетические воззрения ведущих профессоров, — первоклассных музыкантов, великолепных исполнителей. Большая близость Рубинштейна, Танеева, Сафонова ко всей жизни старшего отделения, а также преподавание там и других крупных педагогов и музыкантов обеспечивали общую художественную направленность работы. Вместе с тем, репертуар и старшего отделения не мог в течение почти полувека оставаться без изменений. Напомним, что на первом — «рубинштейновском» — этапе деятельности консерватории (когда работал и Клиндворт) большое место в репертуаре учащихся занимали сочинения Шопена, Листа, Шумана, несколько меньше — Бетховена. Встречались также в программах выступлений произведения Мендельсона, немного — Брамса, очень мало — Моцарта. Из произведений Баха упоминались лишь Итальянский концерт, хроматическая фантазия и фуга, да несколько прелюдий и фуг. Иногда исполняли сонаты Вебера и Шуберта. Можно было также увидеть в программах «Венские вечера» и «Zigeunerweisen» Таузига, виртуозные фантазии Тальберга (очевидно, когда они не могли быть пройдены на младшем отделении). Играли концерты Мендельсона, Гензельта, Литольфа, Фильда, Гуммеля, Мошелеса. Как-то был упомянут один из концертов Сен-Санса. Учениками самого Н. Рубинштейна исполнялись концерты Шопена, Фантазия Шуберта, сонаты Шумана и Шопена, концерт fis-moll Бронсара, Серьезные вариации Мендельсона, концерт Es-dur Вебера, сонаты последних опусов Бетховена, Пляска смерти Листа, концерт d-moll Брамса. Играли также Вариации Чайковского, сочинения А. Рубинштейна, «Исламей» Балакирева и многие другие произведения.

Программы закрытых и открытых ученических вечеров 80-х годов позволяют достаточно полно осветить изучавшийся тогда репертуар. В нем, как и раньше, первенствующее положение занимают сочинения Шопена и Листа, разделяемое также творчеством Шумана и Бетховена. Нередко, — хотя в целом и меньше, чем сочинения только что названных композиторов, — исполняются произведения Баха. Играют А. Рубинштейна (особенно часто концерты) и, что по сравнению с предшествующими является новым, — оба концерта, фантазию Чайковского. В обработке Пабста исполняются парафразы на темы из опер «Евгений Онегин» и «Мазепа». В 1888 году была сыграна первая часть концерта Аренского. По-прежнему изучают произведения Шуберта, Мендельсона. Встречается в программах имя Брамса (вариации, концерты). Несколько раз упоминаются сюиты и Концерто гроссо Ген-

деля (в переложении для 2-х фортепиано), сонаты Скарлатти. В отдельных случаях можно увидеть в программах сочинения Гензельта, Гуммеля, Литольфа, Гиллера, Раффа. У Пабста играют как-то «Испанскую песнь» Иенсена, у Сафонова — произведения Рейнеке. Однако в общем большом количестве произведений, исполнявшихся на вечерах, незначительно место, занимаемое Гиллером, Литольфом и другими только что упомянутыми композиторами.

В 90-х годах и начале 900-х, одновременно с сохранением в качестве основного изучаемого репертуара произведений композиторов-романтиков[1] и Бетховена, можно отметить еще сокращение роли второстепенных зарубежных авторов. Вместе с этим, на ученических вечерах сравнительно широко представлено творчество Аренского (играют как концерт, так и особенно мелкие произведения), значительно больше исполняют сочинения Чайковского (наряду с концертами, сонатой, вариациями называются «Размышление», Вальс Es-dur, «Думка», Похоронный марш, другие пьесы); можно увидеть в программах — пока, правда, изредка — имя Лядова (мелкие пьесы, Вариации на тему Глинки), Скрябина. Были сыграны концерт Рахманинова[2], концерт Римского-Корсакова. Исполнялись пьесы Пахульского, Кюи, Конюса, Балакирева. Слушали иногда музыку Грига.

Из сказанного должно быть ясно, что в работе учащихся старшего отделения первенствующее положение неизменно занимали подлинно художественные произведения, не только сохранившие свое значение до настоящего времени, но в большей своей части принадлежавшие к сокровищам мировой музыкальной классики. Исключения были, в целом, несущественны. Изменения же в репертуаре, отражая художественные вкусы профессоров, преподававших в те или иные годы, в основном были направлены на обогащение произведениями современных им авторов — прежде всего русских, а также и зарубежных.

5

Консерватория продолжала выпускать своих питомцев. Но, примерно, с конца 80-х годов к оканчивавшим начинают предъявлять более широкие и разнообразные требования. Два произведения, исполнявшиеся ранее на выпускном экзамене (одно было приготовлено с педагогом, другое — самостоятельно)[3], заменяются целой программой. Произведение

[1] Шумана играют несколько меньше, чем ранее.
[2] Первую часть концерта fis-moll автор исполнил 17 марта 1892 г. в сопровождении ученического оркестра под управлением Сафонова.
[3] См. 3 выпуск.

крупной формы, выученное с помощью профессора, входит в нее по-прежнему как обязательное, а вместо одного же самостоятельно подготовленного произведения включаются три, четыре, иногда и пять сочинений, обычно небольших, но разнообразных по своему характеру и жанру. В качестве одного из них значится какая-либо фуга (чаще из Wohltemperiertes Klavier Баха), затем следуют две-три пьесы, в том числе одна современного русского автора. Иногда в этот раздел программы входит также произведение крупной формы (что встречается довольно редко), или какое-либо другое сочинение композиторов-классиков[1]. Такого рода увеличение программ заслуживало самого положительного отношения, так как прежде всего сильно повышало роль самостоятельной работы учащихся[2]. Затем важно, что расширение программы выпускников вело к значительно более разностороннему показу достижений и вообще исполнительских качеств каждого оканчивающего.

Выпускные программы были весьма неодинаковы по трудности входивших в них произведений и благодаря этому особенно ясно подчеркивали различие не только в одаренности, но и в подвинутости учащихся. Разница наблюдалась (и, как всегда, была неизбежна) и между учащимися одного и того же отделения, особенно же она ощущалась при сравнении программ учеников виртуозного и педагогического отделений. Следует также отметить, что и у выдающихся учащихся программы не строились по принципу включения лишь максимально трудных произведений. В программу почти всегда входили и как будто бы совсем нетрудные миниатюры, требовавшие от исполнителя особого и иного мастерства, нежели концерт или другое крупное произведение.

Вот несколько выпускных программ учащихся виртуозного отделения[3]: уч. Юон (класс Пабста, 1892 год): Рубинштейн — концерт G-dur, 1 ч., Мендельсон — фуга e-moll op. 35, Шуберт — Лист — «Маргарита за прялкой», Шопен — Нок-

[1] Имел место случай, когда вместо одного произведения, выученного с профессором, в программу были включены два таких произведения, но повторений подобных программ больше не встречается.

[2] Если даже допустить, что не все «самостоятельно» выученные произведения обошлись без какой-либо помощи профессора (на эту мысль наводит сложность некоторых сочинений), то все же на долю и подлинно самостоятельной работы оставалось достаточно.

[3] а) Программы приводятся по соответствующим протоколам заседания Художественного совета (ЦГАЛИ, оп. 1, ед. хр. 112 — протоколы 1890/98 г.);

б) Первое произведение — выученное с профессором, далее — самостоятельная работа;

в) Помимо указанных здесь произведений, почти во все программы были включены и сочинения для камерного ансамбля. Иногда при утверждении программ они не назывались и бывали добавлены позднее.

тюрн F-dur, Кюи — Скерцо B-dur; уч. Левин (класс Сафонова, 1892 год): Лист — Концерт Es-dur, Бах — фуга a-moll, 1 т., Шопен — Полонез fis-moll, Рубинштейн — Вальс As-dur, Мендельсон — Presto Es-dur, Лядов — Этюд As-dur; уч. Самуэльсон (класс Сафонова, 1893 год): Шопен — Концерт f-moll, 1 ч., Бах — 48 прелюдий и фуг[1], Бетховен — Адажио из сонаты ор. 31 d-moll, Шуман — Романс Fis-dur, Лядов — Мазурка As-dur, Кюи — Вальс D-dur; уч. Михайлова (класс Шлецера, 1894 год): Аренский — Концерт, 1 ч., Бах — Фуга As-dur, 1 ч., Мендельсон — «Прялка», Шуберт — Музыкальный момент, Чайковский — Ноктюрн cis-moll; уч. Кенеман (класс Сафонова, 1895 год): Скрябин — Соната f-moll (№ 1), Бетховен — пять последних сонат, Гендель — Фуга e-moll, Шопен — Экспромт Ges-dur, Шуман — Новелетта h-moll ор. 99, Балакирев — Полька; уч. Миротворцева (класс Пабста, 1897 год): Мендельсон — Концерт g-moll, Бах — Фуга As-dur, 1 т., Шуман — Fabel, Шопен — Ноктюрн E-dur, Аренский — Basso ostinato; уч. Болотнова (класс Шишкина, 1898 год): Бетховен — Концерт Es-dur, 1 ч., Бах — фуга H-dur, 1 т., Шопен — Экспромт As-dur, Лист — Восьмая рапсодия, Кюи — «Quasi scherzo».

В 1898 году, за исключением только что названной Болотновой, никто из оканчивавших отделение специального фортепиано не играл концертов. У четырех выпускниц первое место в программах занимали сонаты: соната ор. 57 Бетховена, соната fis-moll Шумана, сонаты b-moll и h-moll Шопена. Вообще же программы, не включавшие концерта, встречались сравнительно редко.

Две из перечисленных выше программ (Миротворцевой и Михайловой) по трудности приближались к более серьезным программам учеников педагогического отделения.

У учащихся, кончавших с дипломом учителя, нередко выпускные программы бывали совсем несложными (и меньшими по объему). В качестве примера можно указать на следующие: уч. Андржеевская (класс Зилоти, 1891 год): Моцарт — Концерт A-dur, 1 ч., Бах — фуга g-moll, 1 т., Бетховен — Вариации G-dur, Балакирев — «В саду»; уч. Зайцева (класс Шишкина, 1892 год): Гуммель — Концерт As-dur, 1 ч., Бах — Фуга As-dur, 1 т., Мендельсон — Песня без слов Es-dur, Чайковский — Chanson triste; уч. Шаборкин (класс Пабста, 1893 год): Моцарт — Соната F-dur, Бах — Фуга c-moll, II т., Чайковский — «Подснежник», Мошковский — «Гондольера»; уч. Надточеева (класс Шлецера, 1896 год): Шитте — Концерт, 1 ч., Гендель — Фуга e-moll, Шопен — Полонез cis-moll, Лядов — Вальс; уч. Иванова (класс Пабста, 1897 год): Бетховен — Концерт B-dur, 1 ч.,

[1] В 1899 г. 48 прелюдий и фуг играла Е. Каменцева (Бекман-Щербина).

Бах — Фуга H-dur, I т., Мендельсон — Песня без слов fis-moll, Кюи — «Вальс».

Степень трудности перечисленных здесь произведений ясно показывает, что выпускники педагогического отделения кончали обычно с программами, в лучшем случае соответствующими примерно репертуару первого курса современного музыкального училища. Естественно, что эти учащиеся были далеки от выполнения программы фортепианных классов консерватории. Потребность в музыкантах, затем материальная заинтересованность консерватории в учащихся, все же имевшая место, приводили к тому, что наряду с одаренными пианистами в ней учились и недостаточно способные. Возможно, что это в какой-то мере явилось следствием и самой системы подготовки музыкантов, при которой в консерватории занимались, начиная с первых лет обучения, и как-то переходили с младшего отделения на старшее.

Среди учеников, кончавших виртуозное отделение, многие играли произведения, которые и ныне могут быть включены в обычную, не очень трудную выпускную программу. (Сказанное относится преимущественно к произведениям крупной формы). Некоторые же учащиеся исполняли весьма сложные произведения (или циклы), и при современном, вообще чрезвычайно возросшем уровне подготовки обучающихся в консерватории, доступные лишь немногим оканчивающим. (Вспомним хотя бы сорок восемь прелюдий и фуг Баха, пять последних сонат Бетховена). Если даже взять основной состав учащихся этого отделения (а не исключительных по своей одаренности) и при этом учесть, что общее количество лет занятий до окончания консерватории было тогда меньшим, чем в настоящее время, то станет ясно, что ученики большей частью приходили к выпуску, много сделав за годы своего обучения. Работа педагогического отделения приводила к несравненно меньшим результатам. Учащиеся современных профессиональных музыкальных учебных заведений после семи-восьми лет занятий находятся, почти как правило, на более высокой ступени музыкально-пианистического развития. Подобное явление подчеркивает прогрессивность методов занятий советских педагогов-пианистов в их работе со всеми учащимися (а не только с более способными) и в то же время еще раз убеждает в отсутствии достаточных профессиональных данных у многих учеников педагогического отделения консерватории, занимавшихся в ней в прошлом.

Если уже в 70-х годах на некоторых афишах и в программах различных ученических концертов иногда можно было увидеть фамилии учеников консерватории — известных впоследствии пианистов, то с течением времени знакомые имена все чаще и чаще встречаются среди исполнителей, выступавших на закрытых и открытых вечерах, а также и

на других концертах. Уже в 1882 году ученик класса Пабста Г. Пахульский исполнил сонату h-moll Шопена[1], С. Ляпунов — фантазию Листа на темы из оперы «Гугеноты» Мейербера. В 1886 году ученик четвертого курса С. Рахманинов (класс Зверева) играл на одном вечере этюд D-dur Гензельта, на другом — фугу f-moll Баха. Ученик Пабста Кипп (девятый курс) выступил с сонатой ор. 101 Бетховена. В январе 1888 года дважды в программах упоминается имя И. Левина (класс Сафонова), сыгравшего сначала прелюдию и фугу e-moll Баха и этюд Куллака, а далее Серенаду и Аллегро Мендельсона. В октябре 1888 года на вечере играли ученики VII курса (класса Зилоти) Игумнов и Рахманинов. Рахманинов — прелюдию и фугу Cis-dur Баха, этюд f-moll Рубинштейна, Игумнов — первое соло из первой части концерта a-moll Гуммеля[2]. В ноябре А. Скрябин (класс Сафонова) сыграл As-dur'ный этюд Шлецера, в декабре на открытом музыкальном утре Рахманинов выступил с первой частью сонаты Бетховена ор. 28, Скрябин — с собственным этюдом и вальсом. Двумя месяцами позже он же исполнил вторую и третью части концерта f-moll Шопена, а Левин — Свадебный марш и хоровод эльфов Мендельсона — Листа из музыки к «Сну в летнюю ночь».

Далее в программах можно увидеть Концерт G-dur Бетховена (играет Скрябин), «Блуждающие огни» Листа (Максимов), «Пляску смерти» Листа (Игнатьева — Островская), концерт Es-dur Бетховена, вальс Шульц-Эвлера, «Исламей» Балакирева (Левин), концерт Es-dur Листа (Вильшау), экспромт fis-dur Шопена, концерт g-moll Сен-Санса, вторую балладу Листа (Рахманинов). В январе 1891 года ученик VII курса А. Гольденвейзер играл вторую часть концерта Шарвенки, в начале следующего года — «На берегу ручья» Листа, затем концерт Шумана, Allegro de concert, сонату b-moll Шопена. К. Игумнов выступил с концертом Es-dur, сонатой ор. 111 Бетховена, затем с Крейслерианой Шумана. В 1892 году на закрытом и, далее, на открытом ученическом вечере ученица Шлецера Елена Гнесина играла Блестящее рондо Мендельсона, годом позже — сонату ор. 101 Бетховена. На открытом концерте Левин исполнил сонату ор. 106 Бетховена, Николаев выступил с сонатой f-moll Шумана.

Упоминаются и многие другие учащиеся. Среди них А. Гедике, игравший в 1895 году балладу As-dur Шопена и несколько позже — концерт d-moll Рубинштейна, О. Кардашева, выступавшая с «Мефисто-вальсом» Листа, Е. Каменцева (Бекман-Щербина), исполнившая вторую и третью части

[1] Все сведения приводятся на основании соответствующих программ ученических вечеров (ЦГАЛИ, ф. 658, оп. 1, ед. хр. 65, 87, 91, 142).

[2] См. 3 выпуск.

концерта Шопена e-moll, потом сонату g-moll Шумана, В. Исакович (играла «Крейслериану»), Р. Бесси-Левина (в разное время были исполнены сонаты Скарлатти, этюд Скрябина, Баркарола и Тарантелла Рубинштейна), М. Неменова (выступала с концертом d-moll Моцарта, Сонатой Шуберта, Вариациями Гайдна) и т. д. Неоднократно в программах встречается имя Н. Метнера: он играл концерт c-moll Бетховена (1 ч.), скерцо b-moll Шопена, сонату op. 57 Бетховена.

Пользовались успехом у слушателей публичные концерты учащихся, как посвященные каким-либо памятным датам, так и ежегодные открытые, сбор с которых шел в пользу нуждавшихся учеников консерватории. На этих концертах обычно исполнялись какие-либо симфонические произведения и затем выступали солисты. Иногда играли и произведения учащихся консерватории. Например, в 1891 году были исполнены симфония Конюса и Анданте и скерцо для струнного оркестра Рахманинова, в 1893 году — вариации Кенемана, в 1900 году — первая часть симфонии Р. Глиэра. В качестве солистов выступали (в разные годы) Рахманинов, Скрябин, Кенеман, Исакович, Игумнов, Метнер, Буюкли, Гедике и другие учащиеся.

Многие из названных воспитанников консерватории стали крупнейшими музыкальными деятелями, превосходными исполнителями, выдающимися педагогами. Многие пользовались большой популярностью благодаря их ценной и плодотворной работе (пусть и меньшего масштаба), продолжавшейся вплоть до настоящего времени. Но ведь упоминавшимися учащимися далеко не исчерпывается состав фортепианных классов консерватории. А что делали остальные? Некоторые барышни, занимавшиеся музыкой между делом (или, вернее, от нечего делать), заканчивали свою музыкальную карьеру вместе с окончанием консерватории. Такие случаи бывали, и даже не очень редко. Но бóльшая часть выпускников, в меру своих сил и возможностей, работала в той или иной области музыкального и, в частности, фортепианного искусства. Иные, как говорилось, были педагогами в консерватории на младшем отделении, другие преподавали в гимназиях, институтах Москвы (среди них Бартенев, Миллер, Левинсон, В. Ермолаева, Органова и значительное число других консерваторцев)[1]. В Москве же бывшие воспитанники консерватории открывали музыкальные школы. В числе их были Воскресенская, Линдберг, Маслова, Муромцева, Зограф-Плаксина, сестры Гнесины, под руководством которых музы-

[1] В институтах в качестве педагогов по фортепиано работали и многие виднейшие музыкальные деятели, в том числе Рахманинов, Гольденвейзер, Гедике.

кальная школа разрослась впоследствии в музыкальное училище и затем в Музыкально-педагогический институт. Пресман возглавил организованное при его непосредственном участии музыкальное училище в Ростове. В Тифлисе работали Унтилова и Матковский. Е. Ермолаева руководила открытым тогда училищем в Баку. Немыцкая, Голубинина, впоследствии Стариков преподавали в Тамбове, Янишевская — в Казани, Кенеман после окончания первое время работал в Астрахани... Даже при столь беглом перечислении некоторых воспитанников консерватории, работавших как в Москве, так и в других городах России, нельзя не заметить, что их роль в развитии музыкального образования становилась все более существенной.

Далеко не полное освещение жизни фортепианных классов Московской консерватории, данное в этом очерке[1], должно все же позволить сказать о важнейших достижениях учебного заведения. К его самым большим заслугам следует отнести воспитание музыкантов, поднявших фортепианное искусство в России на новую, более высокую ступень и закрепивших его положение и за рубежом, затем подготовку многих как первоклассных, так и менее заметных исполнителей, педагогов, музыкальных деятелей, способствовавших распространению музыкальной культуры и музыкального образования в дореволюционной России и — далее — в Советском Союзе, и, наконец, — создание пианистической школы. Если попытаться назвать основные принципиальные положения этой школы, то их, предельно кратко сформулировав, можно свести к следующим: это — обязательность понимания музыкальных произведений и умение передать их художественное содержание в своем исполнении; охват произведения в целом в сочетании с тщательной работой над деталями, внимательное изучение авторского текста; развитие мастерства исполнения legato и подлинной напевности, выразительность и красочность звучания; развитие высокого технического мастерства, используемого для передачи данного художественного замысла; воспитание навыков самостоятельной и сознательной работы, борьба с ее механичностью; свобода, незаторможенность пианистических движений при зависимости приемов игры от конкретных исполнительских задач; развитие творческой индивидуальности учащихся. В большей или меньшей мере данные положения были присущи заня-

[1] Масштабы очерка (а в некоторых случаях и отсутствие соответствующих материалов) не позволили затронуть работу многих педагогов и подробнее коснуться ряда вопросов, связанных с деятельностью консерватории.

тиям крупнейших профессоров консерватории, определявших, в конечном итоге, ее работу. Однако воспитание у учащихся этих же качеств пианиста и музыканта (наряду со многими другими) свойственно и советской пианистической школе[1]. Подобное явление не только легко объяснимо, но и естественно, так как советская фортепианная педагогика выросла и развилась на основе лучших достижений прошлого. Истоки советской пианистической школы кроются в этом прошлом и в значительной мере — в деятельности выдающихся профессоров Московской консерватории, работавших в ней еще в минувшем столетии. Основные принципы их работы, сделавшись достоянием советской фортепианной школы, будучи углублены, дополнены, стали не только доступными, а привычными, «своими» для советских педагогов-пианистов. Эти важнейшие положения распространились в настоящее время на все звенья, все ступени музыкально-пианистического образования, в том числе и на работу с учениками школы, касаясь, таким образом, отнюдь не только области занятий с уже подвинутыми учащимися, как это было ранее.

Несмотря на имевшиеся, иногда весьма существенные недостатки в деятельности консерватории, на протяжении первых сорока-пятидесяти лет ее существования были достигнуты и большие результаты. Доказательство тому — вся последующая история развития русского пианистического искусства, русской, — а затем и советской — фортепианной школы.

[1] Об этом упоминалось в связи с рассказом о характерных чертах работы Н. Рубинштейна (см. 3 выпуск).

СОДЕРЖАНИЕ

А. Островский. Творческая задача исполнителя 3
Т. Грум-Гржимайло. Братья Контские и полемика о музыкально-исполнительских стилях 22
Б. Котляров. Голос родной земли . 46
Т. Гайдамович. Заметки о виолончельной сонате Рахманинова и ее исполнителях 99
В. Эпштейн. К. Н. Игумнов — интерпретатор Чайковского 124
А. Футер. Профессор Московской консерватории И. В. Гржимали 181
Л. Гинзбург. Скрипач Михаил Эрденко . 216
Я. Сорокер. Из исполнительской биографии Первого скрипичного концерта Прокофьева 226
Л. Гинзбург. Государственный квартет имени Комитаса . . 235
В. Юзефович. Кретьен Уран — первый исполнитель партии альта в «Гарольде» Берлиоза 247
Н. Растопчина. Вопросы интерпретации симфоний (трехголосных инвенций). И. С. Баха в редакции Л. Ландсгофа . 260
И. Бэлза. Жанр «побудки» и некоторые вопросы интерпретации произведений Шопена . . . 273
М. Смирнов. Сметана-пианист и его фортепианный стиль . . 288
М. Вайсборд. К вопросу об исполнении фортепианных сочинений Альбениса 308
Н. Любомудрова. Фортепианные классы Московской консерватории в 80—90-х годах прошлого столетия . 337

Индекс 9-1-1

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА. ВЫПУСК 4.

Редактор Е. Сазонова. Художник Ю. Глезаров. Худож. редактор В. Антипов. Техн. редактор М. Корнеева. Корректор А Каганович. Подписано к печати 27/II—67 г. А 03753. Формат бумаги 60×90 /16 Печ. л. 24,0. Уч.-изд. л. 23,25 (включая вклейки.) Тираж 3560 экз. Изд. № 3410 Т. п. 66 г. № 1408. Зак. 550.

Цена 1 р. 22 к. Бумага № 2

Издательство «Музыка», Москва, набережная Мориса Тореза, 30

Московская типография № 6 Главполиграфпрома

Комитета по печати при Совете Министров СССР

Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17

1р. 22 к.